أسامة غانم

سرديات الجسد والإيروتيكا



دار الحوار

سرديات

الجسد والإيروتيكا

الكتاب: سرديات الجسد والإيروتيكا
المؤلف: أسامة غانم
الطبعة الأولى: 2019/2
تصميم الغلاف: رهف غدير

ISBN: 978-9933-592-37-0

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
ص. ب 1018 اللاذقية، سورية،
هاتف وفاكس: 339 422 41 963+
البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

أسامة غانم

سرديات الجسد والإيروتيكا

دار الحوار

أي شخص يعرف أي شيء
عن التاريخ يدرك أن التغيرات
الاجتماعية العظيمة مستحيلة من
دون الثورة النسائية.

كارل ماركس

الرجل يُعْرف على أنه إنسان.
المرأة تُعْرف على أنها أنثى.
وحينما تتصرف المرأة كإنسان
يقال لها إنها تقلد الرجل!

سيمون دي بوفوار

مدخل

سلطة الجنس

إشكالية المصطلح

هل الإيروتيكية كتابة عن الجسد بصورة غير فاضحة، غير مندفعة لرسم العملية الجنسية؟ والبورنوغرافيا كتابة عن الجسد بصورة إباحية؟

إذا علمنا أن الإيروسية – نسبة إلى الإله الإغريقي إيروس إله الحب والرغبة الجنسية والشهوة والخصوبة - هي التعمق في إظهار المشاعر الحسية من دون التطرق إلى العملية الجنسية، أما الإيروتيكية فهي التطرق إلى العملية الجنسية دون الخوض في تفاصيلها وآلياتها، إلا أنها تسعى إلى رفض النظرة الدونية الجنسية التي كانت تبثها الثقافة المركزية القضيبية بالنظر إلى الجسد كسلعة، ولكن هذا المصطلح واجهته إشكالية حقيقية مع ما يعرف بالكتابة الإباحية / البورنوغرافيا حيث البورنوغرافيا تعني حرفياً باللاتينية: رسم المومسات، وبمرور الوقت تحولت الكلمة إلى الأدب الإباحي أو فن الفجور، فالبورنوغرافيا تخوض في جزئيات العملية الجنسية وتصوير مجونها وجنونها، ويطلق عليها (أدب المواخير)،

لذا فإن مصطلح الإيروتيكية نراه قد اعتراه الكثير من سوء الفهم القرائي، وسوء الاستيعاب للمفهوم الحقيقي للمصطلح، بل حتى في الرؤية عند البحث والدراسة والتأويل، رغم الإيروتيكية والبورنوغرافيا لايفصل بينهما إلا خيط رفيع، ولكن علينا أن نعلم بأن الإيروتيكية تستند على ثلاث أرضيات لها معنى ومحتوى مع دلالة عامة، ففيها الحوافز العدوانية مثل الاغتصاب، وفيها حوافز الإغواء والإغراء، وفيها المعنى الفلسفي الذي يحث الإنسان على أن يتحرر من حيوانيته من خلال الإيروتيكية، وهنا يتلخص التمايز/ الفرق في نقطة واحدة بينهما حيث البورنوغرافيا تهتم بـ شطحات وجغرافية الجسد والإيروتيكية بالإنسان.

*هل الكتابة الإيروتيكية هي كتابة عن فتنة الجسد، وعن كيفية إغواء جسد الآخر، أو تسليط الضوء على انبعاثات الجسد وتحولاته وتشظيه وفنائه في الآخر، وتفاعله وحلوله في لحظة السمو عن كل ما يحيط به من أشياء، والانسلاخ عن زمكانية اللحظة، أي أنْ يتوقف الوجود في هذه اللحظة؟

* هل الإيروتيكية لغة مجازية تضع حملها على بلاغة الجسد وتأويلاته المضمرة؟

* هل الإيروتيكية أو البورنوغرافيا تعد إدانة مباشرة للجسد ولماذا؟

* هل الكتابة الإيروتيكية ضرورية للمجتمع لكي تضعنا في صميم الحدث للجسد؟

* هل الكتابة الإيروتيكية هي بوابة للمضمر والمسكوت عنه في الثقافة البطريركية – القضيبية للتحرر من ثقل المكبوت السوسيو- تاريخي الواقع على الذاكرة الأنثوية المجتمعية؟

يقول أرسطو "الدّهشةُ هي بداية المعرفة"، ولكني أقول إن الدهشة هي بداية التجربة / الاكتشاف، فالتجربة هي فعل إنساني يدهش المتلقي، ويدهش الفاعل، لوضعه في صلب المعرفة وفي جوهر الواقع من دون اللجوء إلى الإباحية المنفلتة المبتذلة التي تجعل الكاتب يقع في خانات البورنوغرافيا. وكما يشير إريك فروم إلى أنه لا غرابة في مزاوجة الحياة الجنسية السرية والمعرفة، بل يذهب أبعد من ذلك عندما يجعل هذه المزاوجة أسمى وأرقى وذلك بإضفاء الحب عليها حيث "يركز فروم اهتمامه على الجانب المعرفي في ظاهرة الحب، لأن الحب هو وسيلة لفهم إنسان آخر، ولفهم الإنسان نفسه، بالدرجة ذاتها، أي لمعرفة الذات. غير أن هذه المعرفة لا تتحقق عن طريق الفكر، وليس بصورة عقلانية، بل بصورة انفعالية عاطفية، كمعاناة سيكولوجية عميقة"1.

تقول الكاتبة أمال عواد رضوان في دراستها الموسومة "ظاهرة الكتابة الإيروسية عند المرأة"2: (لدينا كاتبات كثيرات يمتلكن ناصية السرد والرواية والشعر، وهن على ثقافةٍ واسعةٍ، يزخرُ إبداعُهن بملكة اللغة والأدوات والأسلوب الإبداعي، وبحس مرهفٍ ومعالجةٍ أدبيةٍ راقية للأشياء، بقالبٍ درامي فني جميل مقبول... وتناول الجسد بجماله وقدسيته وكنهه الجميل، التي تلجأ إلى كونية الأحاسيس العميقة الرزينة، وتستلهم أبعادها من جزيئيات قوالب الحياة، وتفتح مدارك واسعة الرّؤى).

تاريخية الإيروتيكية العربية

لم تخلُ الكتابات العربية من الإيروتيكية المعتدلة، أوالبورنوغرافيا المتطرفة المتلبسة بالشهوانية الإباحية، وماوصلنا من الأدب الجاهلي ليس بالقليل: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ومعلقة امرئ القيس، ورواية أساف ونائلة؛ صنمي قريش اللذين كان يذبح عليهما تجاه الكعبة، وكانا من قبل رجلاً وامرأة دخلا الكعبة ووجدا خلوة فتضاجعا فيها "فمسخهما الله حجرين" 3.

ففي الجاهلية كان هنالك إباحة غير مقيدة في الجنس، سميت فيما بعد في صدر الإسلام بـ الأنكحة المهدومة، وهذه الأنواع من الأنشطة الجنسية (= النكاح = التزاوج = المضاجعة) أُلغيت عند مجيء الإسلام، ونظمت الحياة الجنسية على ضوء التشريعات والقوانين المستمدة من آيات القران الكريم، وأصبح الالتزام بها واجباً دينياً ودنيوياً، وأي متجاوز لهذه التشريعات يقام عليه الحد إن كان رجلاً أو امرأة (الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة – النور 2).

ويمكن إجمال الأنشطة الجنسية التي كانت موجودة في صدر الجاهلية وإلغائها الإسلام، فيما بعد، بما يلي:

نكاح الاستبضاع – نكاح المخادنة – نكاح البدل – نكاح المضامدة – نكاح الرهط – نكاح السر – نكاح الشغار – نكاح المساهاة – نكاح المقت – نكاح المحارم – نكاح الزنا – نكاح البغايا - ولانستطيع أن نزعم أننا عددنا كل الأنشطة الجنسية التي كنت سائدة في الجاهلية، بالإضافة إلى اللواط والسحاق.

فمثلا؛ إن نكاح الاستبضاع ذو أصول بدائية – نسلية، وليسَ متعة شبقية، وهذا النوع من النكاح موغل في القدم قبل الإسلام بآلاف السنين. فمن المأثور الأسطوري العربي أن أخت لقمان بن عاد، وكانت امرأة ضعيفة النسل، قد قالت لإحدى نساء لقمان: ((هذه ليلة طهري وهي ليلتك، فدعيني أنم في مضجعك، فإن لقمان رجل منجب، فعسى أن يقع عليَّ فأنجب)) فوقع على أخته فحملت بلقيم 4. ونكاح المضامدة هو أن تتخذ المرأة زوجاً إضافياً أو خليلين، زيادة على زوجها، لأسباب اقتصادية، فعن الفراء "الضماد أن تصادق المرأة اثنين أو ثلاثة، في القحط، لتأكل عند هذا وهذا لتشبع"5. وقيل إن هند ابنة النعمان بن المنذر كانت قد أحبت زرقاء اليمامة، وساحقتها في قصور المناذرة قبل الإسلام محرزة قصب السبق في هذا المضمار.

ثم تطورت هذه الكتابة وأخذت أشكالاً مختلفة عند الجاحظ والتوحيدي، ووصلت ذروتها في ألف ليلة وليلة، والتيفاشي (ت 651 هـ / 1253 م) "نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب"، وعند القزويني (ت 675 هـ / 1277 م) في كتابين "جوامع اللذة" و"الأسرار"، والتجاني (ت 710 هـ / 1310 م) "تحفة العروس

ونزهة النفوس"، والنفزاوي (النصف الأول من القرن 8 الهجري / القرن 14 م) "الروض العاطر في نزهة الخاطر"، وكتاب "تنوير الوقاع في أسرارالجماع"، والسيوطي (ت 911 هـ / 1505 م) "نواضر الأيك في معرفة النيك" و"الوشاح في فوائد النكاح".

ولقد تميز العصر الإسلامي عن الجاهلي بكثرة الرقيق والجواري والقيان والغلاميات والخصيان وانتشار المخنثين وكثرة أسواق الجواري، (وتشير مدونات الأدب العربيَ وكتب الأخبار والتاريخ أن خلفاء بني العباس وابتداء بهارون الرشيد قد انكبوا على مباهج الجنس ولذائذه، وأنهم أطلقوا لرغائبهم الأعنَة في سبيل الارتواء الجنسي الذي لم يكن يُروى. ولم تقتصر أنشطة الخلفاء العباسيين على الجواري فحسب بل إنها شملت الغلمان والشذوذ الجنسيَ) 6، لذا يعتبر الأمويون بجانب العباسيين، في الأنشطة الجنسية المبتكرة المتنوعة، أتقياء، وعليه يعني هذا أن الحضارة العربية الإسلامية شكلت وأسست بيئة خصبة للخطاب الجنسي، ليس ذلك فحسب بل عملت على تعميقه والحفر عليه، وهذا أدى بدوره إلى خلخلة النظام السوسيولوجي، وتفاقم الصراع الطبقي؛ لأن الجنس مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد: الاقتصادية – الاجتماعية - التاريخية، بل إن التراث كانت له انتهاكات كبرى في مجال الجنسانية العربية الإسلامية، مما جعل المجتمع يقسم إلى قسمين: الخلفاء والوزراء والولاة والقضاء والأغنياء؛ أي أصحاب الرأسمال والسلطة، وفي الجانب الآخر الجماهير التي تعيش حرماناً وبؤساً جنسيين، وتخضع لمراقبة ومعاقبة إذا قامت بفعل جنسي

مخالف للأنظمة التي وضعتها المؤسسة / السلطة. هذا الاختلال بحقل الجنسانية مكن خطاب الفقه من الخروج ببديل منهجي قائم على التحريم والتدنيس، وذلك لالتقاء مصالح الخطاب الفقهي مع المؤسسة الحاكمة والمرجعية الدينية.

وإن هذه الخلخلة الجنسية انحصرت في جنسانية الذكورة فقط، بمعنى أنها كانت قائمة بين الذكر- السلطة والذكر- اللاسلطة، بين الذين يمتلكون المال والذين لايمتلكونه، بين سلطة المال والإفلاس، هنا المسألة أخذت أبعاداً إنسانية فلسفية، برؤية أحادية متفردة في انحرافها، متميزة في مجونها، عميقة في تحولاتها، عنيفة في تعاملها مع الآخر/ الفقير، مما أنتج مجتمعاً وصل الانقسام الجنسي فيه إلى درجات مخيفة، كانت من الأسباب المباشرة في انبعاث الثورات، كـ ثورة الزنج **7** والقرامطة.

ولقد تشكّل خطاب الجنسانية، ونضج، وتكامل في فترة المعتزلة، وكان الجاحظ المعتزلي من الرواد في هذا الحقل، فلقد تعمق في استنطاق النصوص والموروث الديني واستشرافها واستقرائها في أغلب كتبه. كل ذلك أدى إلى حصيلة متراكمة لـ موسوعية جنسانية في الثقافة العربية الإسلامية، مركبة من المخيلة اللامقيدة والوقائع التاريخية حيث جعله في قمة الإلمام العميق عند وضع مدوناته.

ويكاد يكون كتاب الأغاني "لأبي فرج الأصفهاني" موسوعة متكاملة في تناولها لسرديات هذا الخطاب الجنسي، من الحياة الجاهلية الجنسية مروراً بصدر الإسلام، حتى العصر العباسي.

وإن الذي يراجع ما كتب في "الجنسية العربية يفاجأ بضخامة المُدونات الجنسية، وهذا يدلُ على أن الثقافة العربية قد فعَلت مرجعياتٍ متنوعة من أجل إنتاج المعرفة الجنسية الهائلة التي ستسفر عن تكاثر الخطابات وانتشارها وتباين مرجعياتها وتعدد مجالاتها" 8، وهذا كله يبين مدى رواج وكثرة صناعة الأدب الإيروتيكي في مختلف العصور العربية – الإسلامية.

ولم يأتِ أحد بعد الجاحظ (ت255 هـ) بعمقه وشموليته ورؤيته العميقة لموضوعة الكتابة الجنسية إلا بعد قرون، ألا وهو جلال الدين السيوطي (ت 911) الذي يُمثلُ واحداً من الموسوعيين المتميزين الذين خاضوا في حقل الكتابة الجنسية (الإيروتيكية)، ويُشير السيوطي إلى "عكوفه الطويل على التأليف في ((فن النكاح))، بعد أن أدرك أن المصنفات التي سبقته تراوح بين الإسهاب والاختصار من جهة، والاستيعاب والتقصير من جهة أخرى، الأمر الذي حفزه على الخوض في حقل الكتابة الجنسية بدافع الإضافة وتخليص الخطابات الجنسية من آفات النقص والقصور وطلباً للدقة والكمال"9.

وماحققته الثقافة العربية الإسلامية على يد علماء وفقهاء مثل: الجاحظ ت 255 هـ – التيفاشي ت 651 هـ – القزويني ت 675 هـ – التجاني ت 710 هـ – النفزاوي توفي في النصف الأول من القرن 8 الهجري – السيوطي ت 911 هـ، أنها قامت بدمج المحظور (الكتابة الجنسانية) بالمسموح في العقيدة الإسلامية، أما اليوم "فإن الثقافة العربية الإسلامية تعيش ارتباكاً وتخبطاً كبيرين في ما يتعلق بمفاهيم الجنس والجنسانية، إذ يبدو أن كتّاب

العربية ومبدعيها فقدوا القدرة على استخدام مفاهيم الجنس الراسخة في التراث، في شؤون حياتهم وخطاباتهم ولغتهم الراهنة" **10**، نتيجة المحظور الفقهي المتأسس منذ العصور المظلمة، المستند على القاعدة السياسية – السوسيولوجية، والمنبثقة من رؤية الحاكم المرتبطة بمصالحه ومصالح رجل الدين أيضاً. أصبح الجنس تابو، وعليه واستناداً لهذا شكلت الطبقة الحاكمة بمشاورة رجال الدين التابوهات الثلاثة: الجنس – الدين – السياسة، في الممالك العربية الإسلامية، وظلت هذه التابوهات تقيد وتهمش وتمنع الكتابة الجنسانية، ومنعت التفكير في الأمور الدينية، ومنعت الخوض في سياسة الحاكم، ليومنا هذا، وجعلت الآخر الموجود في الجانب الآخر من السلطة / السياسية - الفقهية يعيش محاطاً بالممنوعات والطقوس والغيبيات وأحلام الرغبات المؤجلة والعلامات غير المبصرة.

وكذلك الأمر في أوروبا: إن العلاقة ما بين الجنس والسلطة، قد أحدثت شرخاً كبيراً. فالسلطة قد تفننت في إيجاد تقنية خبيثة لقمع النزعة الجنسية من: محرمات، ممنوعات، رقابة، خرافات. ويظهر لنا التاريخ الأوربي سيطرة السلطة / النفوذ – المال – القوة على النشاط الجنسي، فقد كان هذا النشاط دائماً، تحت سيطرة: الكنيسة – الدولة، عن طريق التربية، والأخلاق، واللغة التي هي أداة في يد السلطة.

إن كتاب تاريخ الجنسانية لميشيل فوكو "ليس تاريخاً للنزعة الجنسية، بقدر ما هو تاريخ لقمع الجنس وكبته وتقييده وحصره، وقد استخدم هذا القمع والكبت والتقييد، على نطاق واسع، في

العصور القديمة وفي العالم القديم، وفوكو يعرضه بصورة مقنعة، محللاً في الجزأين الأول والثاني من كتابه "تاريخ الجنسانية"، الرسائل والبحوث الطبية الإغريقية والرومانية. وقد أصبح هذا القمع أكثر وضوحاً، بكثير في العصور الوسطى، حيث كان يخضع الجنس لرقابة أشد صرامة، من قبل منظومة الأخلاق الدينية. ويحتل تحليل ميشيل فوكو لظاهرة الاعتراف والتوبة والندم، التي ترغم المؤمنين على الاعتراف بأخطاء الجسد أهمية بالغة، وفيما بعد، أخذت تخف صرامة الرقابة الكنسية، وانتقلت الحاجة للوصف الدقيق للتجربة الجنسية إلى الأدب، حيث غدت مؤلفات دو ساد النموذج الأفضل"**11**.

إن الجنس كما يحلله فوكو، أداة في يد السلطة، كانت تراقب بواسطتها، المجتمع والحياة الشخصية، ويقول فوكو: "إن فكرة الجنس تسمح بالكشف عما تفعله السلطة بسلطتها. ومن المستحيل تماما، فهم السلطة على أنها مجرد قانون وتابو. إن الجنس هو تلك القوة التي تظهر، من أجل إخضاعنا، وكَمنَ سرها في أن هذه القوة تكمن في أساس جميع تصرفاتنا وسلوكاتنا، إن من الخطأ، الاعتقاد بأن الجنس هو قوة مستقلة ذاتياً، لاتنتج سوى أثراً ثانوياً وخارجياً حيث يلتقي الجنس مع السلطة. فالعكس هو الصحيح؛ لأن الجنس هو العنصر الأكثر استغلالاً والأكثر مثالية وعمقاً في نشر النزعة الجنسية، والذي ينظم، بصورة مسيطرة الجسد، ونضجه، وقوته، وطاقته وشعوره، ورضاه"**12**.

لهذا، ليس من قبيل المصادفة، أن الإيروتيكية قد ظهرت ووجدت في أزمنة مختلفة، وكانت حاضرة بقوةٍ وعمقٍ في الأدب

والفن، وخاصة في كل الأعمال تقريباً بالنسبة إلى الفن، ولكن كان تأثيرها واضحاً وكبيراً في النحت والرسم: انتقلت الإيروتيكية الإغريقية المليئة بالشبقية والنشوة إلى الإمبراطورية الرومانية إلى الافتتان بأجزاء من الجسد، فملِئَت جدران البلاط الروماني بلوحات بورنوغرافية، أما غرف نوم الإمبراطور تايبيريوس، فقد انتشرت فيها لوحات المومسات للرسام اليوناني بارازيوس، بل وحتى في الأشكال الدينية، كما يقول الناقد الفني النمساوي أدولف لووس: "إن الفن كله إيروتيكي (يقصد جنسي). وكان الصليب أول صورة زخرفية، والصليب نشأ من مجال الإيروتيكيا (الجنس). وأول عمل فني كان إيروتيكياً. فالخط الأفقي كان المرأة المستلقية، والخط العمودي هو الرجل الذي يدخل فيها"**13**.

لا تكمن الجذور الحقيقية للإيروتيكية عند الإغريق القدماء فقط، بل تكمن أيضاً في الموروث السومري – ملحمة كلكامش ومغامرات عشتار، وحكايا إيزيس وأوزوريس، وبقية التراث الإنساني القديم، وكذلك تكمن في التوراة. ونجدها في نشيد الإنشاد، على شكل حوار مفعم ومخضب بالإيروتيكية بين العروس والعريس، وفيه نجد المرأة مستقلة وصاحبة قرار، ومادام هناك إنسان يمارس الجنس في هذا العالم، إذاً كان هنالك أدباً إيروتيكياً. وكما قالت الشاعرة والصحفية اللبنانية جمانة حداد في مقابلة لها في جريدة الوقت، عند صدور مجلتها الإيروتيكية (جسد) والتي أثارت ردود أفعال مختلفة: "أنا لم أزعم يوماً أني اخترعت الإيروتيكيا العربية. لا أنا اخترعتها، ولا أولئك الذين

يتحدثون اليوم عن جرأة الفتح. جرأة الفتح الحقيقية في اللغة العربية، جرأة الانتهاك والبوح الصادم المنفلت من التابوهات، قام بها كتّاب عرب منذ ألف سنة وأكثر".

ولكن خطاب الإيروتيكية ينفلت من التجنيس، لأنه يستلهم النصّ المقدس، والنصّ الإنساني، إنه يولدُ من هذه النصّيات ديالكتيكياً وتخييليّاً غرائبياً.

فتنة الجسد والكتابة الأنثوية

الافتتان غواية وسقوط في المحظور، الافتتان هو الرؤية بعيون عاكسة النظرة فوق جسد الآخر، ولكنه افتتان مزدوج مابين انعكاس نرسيس وتحجر ميدوزا، إنه الافتتان الذي يحول الإنسان إلى زهرة أو إلى حجر، ولا افتتان بدون رغبة واشتهاء، الرغبة التي يثيرها الجسد المؤنث والمذكر، لاشتهاء عضوٍ مليء بالحياة، ومليء بالفتنة، ومليء بالمتعة.

ولكن "اللذة تُهدد الرغبة، وعاديٌّ أن تكره الرغبةُ اللذة، أن تنفر نفوراً كلياً من الانكماش. الرغبة هي عكسُ الضجر، عكسُ النضوب والشبع والنوم والتقزز والرخاوة، عكسُ انعدام الشكل. كل الحكايات وكل الأساطير وكل السيَر ترمي إلى تمجيد الرغبة، وتحمل على اللذة، لا تحاول الرواية الإيروسية ولا فن الرسم البورنوغرافي بحالٍ، خلق لذة بل خلق رغبة: يحاولان جعل اللغة في الرواية والمرئي في اللوحة شيئاً إيروسياً، يحاولان تقليص فترة الانكسار، يشنّان الحرب على التقزز"**14**.

اللذة منغلقة والرغبة متفتحة، اللذة أنانية والرغبة متفانية، اللذة متوحدة والرغبة مشتركة، لذا تكون الرغبة غير قابلة للامحاء أو للتدمير، لأننا بحاجة ماسة إليها.

وهكذا تصبح اللذة والسلطة مترافقتين ومتلازمتين، فالسلطة تمارس لذتها عبر ممارسات السؤال، والمراقبة، والترصد، والملاحظة، والتفتيش، والمساءلة، والكشف، والفضح، واللذة تتضوّر سلطة، وتتوقّد حدّة عندما تستشري ولاتعود تذعن لسلطة الخطابات، بل على العكس من ذلك، فاللذة لاتكفُّ عن محايلتها وخداعها، والهزء بوصايتها عن طريق التهرّب منها، والتنكّر أمامها، وتضليلها، وخرق نواميسها، والإفلات من أنظمتها.

إن اللذة لاتكفُّ عن تطوير أشكالها، وبلوغ أقصى مراحل الانتهاك، فهي تجدد أشكالها، وتطور أساليبها، وتعاظم فاعليتها. لذلك فإن السلطة برقابتها وتسلّطها لاتعرف أنها تمنح اللذةَ القدرة على اجتياحها ومناوأتها وخداعها. وهكذا فإن السلطة، برقابتها وهيمنتها، توفر للذة أدواتِ مقاومة تحصّنها من الافتضاح والانكشاف، كما أن اللذة بمراوغتها، وإغرائها، ومجابهتها تقدّم للسلطة ذرائعَ لملاحقتها وتعقّبها **15**.

المتعةُ تجعل الشيء الذي تريد رؤيتَه غير قابلٍ للرؤية.

وهنا تصبح القراءة متعة والكتابة رغبة، وإذا علمنا أن "الرجال والنساء جميعاً سلبيون عند الاستمتاع؛ فنشوةُ الأنثى فزعٌ يستمتع بدخيلٍ. والمتعة دخيلة دوماً، والنشوة تباغتُ الجسد الراغب دوماً، لاتميز المتعةُ على الإطلاق بين الخوف والبهجة"**16**.

على كل ذلك تصبح الكتابة الإيروتيكية رغبة في فضح المسكوت عنه، والدخول إلى المحظور، وهتك الممنوع، وكشف المقموع، مما سيرسخ ويثبت المتداول الذي كان سراً وجعله علناً

بأن الجسد فتنة (وبالذات في ألف ليلة وليلة) عبر المتوارث التاريخي – السوسيولوجي (المتجذر بالحكائي والرؤية المتراكمة) المرتبط بالنظرة الذكورية – القضيبية تجاة جسد الأنثى المعادل لمتعة الكتابة عند المرأة المنطلقة من قمقم الخوف والتهميش والإقصاء.

الآن، ونحن في القرن العشرين، لم يخلق هذا القرن الأفكار الحديثة فحسب، بل خلق فهماً متطوراً للإيروس. أي تحول من الرؤية الوثنية إلى الرؤية التكنولوجية. وأسقط التزمت الطهراني الذي كان السمة المتميزة لآداب القرن التاسع عشر. ولكن نتيجة لتطور المفاهيم الجنسانية في المجتمع المعاصر، ظهر مصطلح جديد، وأخذ بالانتشار السريع في الدراسات الحديثة وفي النقد الحديث، واكتسب أهمية قصوى في السوسيولوجية بل وتجاوز مصطلح الجنس، ألا وهو الجندر. يقول الباحث آرشر: "نحن نستخدم مصطلح "الجنس" في المعنى البيولوجي، بينما نستخدم مصطلح "الجندر" فيما يرتبط باختلافات الجنسين الثقافية والاجتماعية"17. وبـ الجندر ظهرت ثقافة إيروتيكية جديدة، أخذت تطرح وتتساءل: ما هو جنسي؟ وما الفرق بيني وبين الآخر؟ وما هي الاختلافات الجنسية بيننا؟ هنا وبوعي عميق أصبحت مسألة الاختلافات الجنسية أكثر أهمية من مسألة الإشباع الجنسي. ومسألة إثبات دور المرأة في التفاعل مع المجتمع وفي الثقافة، والتركيز على المساواة بين المرأة والرجل في جميع نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

تحمل مصطلحات مثل "ذكورة" و"أنوثة" قدراً هائلاً من الحمولات الثقافية، لكنها يمكن أيضاً أن تحجب أكثر مما تكشف.

ربما تعتبر تقليدياً كمجموعة من التضادات الثنائية المتبادلة الاستبعاد تشكل أساس التجربة، فقد تكون هذه المقولات أكثر تقييداً، أكثر تبسيطاً، وأكثر فجاجة من أن تفيد كاختزال كافٍ للذات الجسد، ناهيك عن أن يُسلم بها جدلاً ككليات ثقافية أو إنسانية"**18**، وهذه المصطلحات لا تتعارض مع الجندر أبداً، لأنها في حقيقة الأمر هي جزء منه، بل خارجة منه، خارجة من بين ثناياته وطروحاته، وهي بالأساس جوهره المركزي، لذا فإن الجندر يحاول أن يعمل على تقويض الفعل / الرؤية / الفكر المتطرف لـ البطريركية، لأنه منذ البداية كان السؤال "حول مصدر الأبوية، هل يعود إلى مجرد الفروق البيولوجية / العضوية التي تميز الذكر عن الأنثى، أم أنه يعود إلى مصدر سيكولوجي / نفساني، ينطلق من الفروق البيولوجية وما تتضمنه العلاقات الجنسية الاجتماعية من محرمات، كتحريم الجنس بين المحارم، ليؤسس عليها مواقع دونية تظم العلاقات بين الذكور والإناث جاعلة الأنثى في خدمة الذكر"**19**، وكما ذكرنا آنفا، فإن الجندر هو تركيبة ثقافية – اجتماعية لا علاقة لها بالتصنيف الذي يعتمد على الجنس، ولا بالاختلافات البيولوجية، وهذا ما طرحته واشتغلت عليه الناقدة "جوليا كريستيفا"، وبهذا فإن التركيبة الثقافية – السوسيولوجية، وليست الجنسانية، هي التي تضع الكوابح والقيود في حياتنا كممارسة وفكر.

وبهذا تبقى الثقافة العربية الإسلامية، ثقافة واقعة في أيديولوجية الذكورة – القضيبية، ولاتتحمّل تحرير المرأة، لأن

تحرير المرأة معناه تقويض هذه الثقافة العربية المشوهة والملتبسة، والمبنية على نظرةٍ باعتبار التأنيث "قصياً ووهمياً لكي تظل الأنوثة مجازاً ومادة للخيال" على حدّ تعبير خالدة سعيد، وفي الوقت ذاته يكون تحرير المرأة تحريراً للآخر / الرجل أيضاً.

وإن السرد الأدبي الذي تكتبه المرأة، ما هو إلا وسيلة من وسائل تحرر المرأة، وإغناء وعيها وتعميق تجاربها الحياتية، لتأسيس علاقات إنسانية حقيقية مع الواقع، ومع وجودها وإثبات ذاتها كمعطاءة في المجتمع وإثبات هويتها الثقافية – التاريخية. من هنا "تصبح كتابة المرأة – اليوم – ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع. إنها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنساً بشرياً ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً، وتكون الأنوثة حينئذ فعلاً من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي"**20**. هذا كله اشتغل تحت مظلة استخدام الجسد / الجنس كشفرة دلالية ضمن الحاضنة الثقافية – السوسيولوجية التي منحت السرد الذي تكتبه المرأة تشكيلات وتمظهرات في الأدب العربي الحديث، لبناء رؤية أنثوية للعالم، وبلورة مفهوم الرواية النسوية.

لقد قمت بجمع غرائبية / الجسد عند سهير المصادفة في "لهو الأبالسة" وفي "رحلة الضباع"، وصوفية / الجسد عند رجاء عالم في "خاتم"، ووجع / الجسد عند حنان الشيخ في "حكاية زهرة"، وجرأة / الجسد عند سلوى النعيمي في "برهان العسل"،

وإدانة واستباحة وتاريخانية / الجسد عند عالية ممدوح في "التشهي"، والشعرية الحالمة / للجسد عند فضيلة الشابي في "الاسم والحضيض"، وانعتاق / الجسد عند فضيلة الفاروق في "اكتشاف الشهوة".

لقد تسببت رواية "لهو الأبالسة" في أن يتقدم النائب الإخواني حمدي حسين زهران بعد ثمان سنوات من صدورها (صدرت عام **2002**) بطلب إحاطة ومصادرتها في مجلس الشعب، متهماً فيه الرواية بالترويج للإباحية ونشر الرذيلة. ونفس الاتهام وجهه النائب إلى وزارة الثقافة المصرية لقيامها بإعادة طبع الرواية، من قبل هيئة الكتاب إحدى المؤسسات التابعة للوزارة. وكان رد الفعل على ظلامية هذا الطرح، من قبل المثقفين المصريين، الاستياء الشديد، والامتعاض من هذا الطلب الذي كأنه قد صدر من محاكم التفتيش في القرون الوسطى في إسبانيا عند حرق الكتب العربية في الميادين العامة – من المفارقات أنهم لم يحرقوا كتب ابن رشد بينما في العواصم الثقافية المغربية الإسلامية وفي قرطبة قام فقهاء الظلام بحرق كتب الفلسفة التي يعتبرونها زندقة ومنها كتب ابن رشد - واستنكرت المؤلفة التي شعرت بمهانة فائقة لها وللأخريات، وللعقل العربي، عند سماعها لنائب الشعب المصري، ممثل الإخوان المسلمين، يطالب بمصادرة روايتها.

وقالت الروائية هويدا صالح: نعيش في مجتمع به أكثر من **80** مليون مواطن، ولديه كل هذا الثراء الفكري المتعدد، بغض النظر عن اتجاهاته، ورغم هذا كلنا في حالة اتهام مؤجل قد يأتي من

يطالب بمصادرة عمل إبداعي صدر منذ سنوات مثلما حصل مع سهير المصادفة، ومنذ أكثر من عشرين عاما وهناك تهميش لدور المثقف بالرغم من أن مصلحة الدولة تكمن في رفع شأن المثقفين باعتبارهم منارة ثقافية أمام الدول الأخرى ولكن يحدث العكس.

وفي عام **1985**، أي قبل قضية المصادفة بـ أربع سنوات، طالب وكيل نيابة محكمة الآداب، بإحراق كتاب (ألف ليلة وليلة) في ميدان عام، لأنه كتاب يدعو إلى الإثم والفجور، ويحض على الرذيلة، وينشر الفساد، وأصبحت حيازته تهمة، وقراءته جرماً، وتوزيعه خرقاً للقانون، والدفاع عنه من الآثام، أي أصبح أخطر بكثير من ممارسة الدعارة، والاتجار بها، وترويجها، هذا الطلب أتى بعد مصادرة النسخ الموجودة في مكتبة صبيح، والنسخ الموجودة في أحد الأكشاك على سور الأزبكية، وتعدى ذلك إلى محاكمة أصحاب المكتبات في جريمة توزيع كتاب فاضح يسيء إلى الأخلاق **21**.

أما الروائية رجاء عالم، الحالمة المتخفية وراء الكلمات الغنوصية الميتافيزيقية، فتعاملها مع الأدب يكون على شكل كسر المنطق واقتحام اللامعقول وأسطر الواقع، وتعد رواية خاتم التي صدرت عام **2001** الأعمق جرأة من حيث النبش في المسكوت عنه لمدينة مكة المكَرمة في طرح مسألة حساسة جداً؛ ألا وهي مسألة الخنثى في المجتمع المكي من خلال موروثها السياسي والاجتماعي، هذا المنطلق أثار إشكالية عند البعض مثل الدكتور حسن بن فهد الهويمل، لدرجة أنه قال عن الرواية: "لا أحد يستطيع فهمها،

وأتحدى أي أحد سواء كان ناقداً أو متلقياً أن يفهمها"، ويرجع سبب ذلك إلى أن رواية رجاء عالم مغرقة بالغموض والأساطير والخرافات، وهنا لا أود أن أعقب أو أعلق على ما قاله د. الهويمل، وذلك متروك للنقاد والقراء لرواية خاتم.

واستناداً على هذا لنقرأ تساؤلات أحمد علي هلال في مقالته "رائدة الأدب التجريبي السعودي رجاء عالم.. أنثى اللغة وذاكرة المرايا" في مجلة جهينة، الذي يتفق ويختلف في آنٍ واحد مع الهويمل: ترى هل كانت رجاء عالم في رواياتها وأعمالها التي أثارت جدلاً لا يستنفد – بين النقاد – تدور في فلك مكة ولاتدخلها، مكتفية بنصوص الشغف بما يحيط "بمكة "فلا تذهب للمكان بل لفضائه، لتفكك هوامشه وتسرف في إضاءاتها، بنزوع عجائبي أو أسطوري، تدور.. تدور في مخاتلة المفاتيح والأبواب، مكتفية كذلك بتلك الغلالات الشفيفة من لغة سردية تفيض بحمولتها الثقافية، وشفراتها السردية وتفاعلاتها الحوارية مع ثقافات وأنساق وآثار إبداعية كالشعر أو الرواية، أو منجزات الفن الحديث، أو المختارات الموسيقية العالمية وسوى ذلك؟!

"خاتم" رواية اقتربت من المحظور والمتغاضى عنه، والمسكوت عليه، والممنوع الخوض فيه، كثيراً، وذهبت في ذلك بعيداً، ففي الأمس كان هذا من المحرمات الخوض فيه، أما اليوم وعند رجاء عالم، فكل الموانع الحمراء تجاوزتها ولم تعطِها أي أهمية، وصورتها بدقة مرهفة، والبعض يتعجب من خروج هكذا روايات من بلد متزمت ومحافظ، وهذا تفسيره بسيط جداً، فهنا تشتغل القاعدة العكسية بكل دلالاتها اللغوية السردية مع قصدية التخييل

وإيحاءاته، برؤية إنسانية وحواملها الأسطورية المسيجة بواقعٍ واقع تحت وطأة المخيلة السردية، أي في منطقة الميتاواقعية، لأنه كلما كانت قوة التهميش كبيرة، كان الحضور أقوى وأعنف، وفي استعماله لمختلف الأساليب والطرق المتاحة، من غرائبية، وأساطير، وخرافات، في حقن النص بذلك، بتقنية حديثة شبيهة بالكولاج المستعمل في الفن الحديث.

وفي رواية "حكاية زهرة **1980**" تمتزج الذاكرة الملطخة بخصوصية موجعة حد النزف المزمن، فـ زهرة واقعة في اللامكان رغم تجذرها وسط رؤية ظلامية ذكورية – قضيبية، لم تستطع الإفلات منها نهائياً، ولكنها كانت تمتلك جرأة مخيفة في وهمها بأنها تستطيع من خلال علاقتها الجنسية أن تمنع القناص من قنص الآخرين، وهذه الرؤية الجنسانية معجونة بالحرب الأهلية، معجونة بالموت المجاني، فالإيروتيكية تتماهى مع الحرب هنا مع القتل من خلال الفعل اللاإنساني المخبوء تحت شبكة من العلاقات المشفرة بدلالات تأويلية – القناص يحبلها ثم يقتلها -.

إن عملية كتابة الرواية، ومحاولة نشرها، كانت حكاية، فتقول عن ذلك حنان الشيخ: الرواية انتهت عام **1977** تقريباً، إلا أن الناشرين في لبنان رفضوها. وتراوحت الحجج: فسهيل إدريس في ((الآداب)) قال إنها جريئة وفيها مشهد اغتصاب. دار النهار للنشر، كتب أحدهم محتاراً: هذه الرواية إما أنها سيئة جدا أو جيدة جدا. كان يقال بين دور النشر: مع مين هالبنت؟. المقاتل تصوره على أنه حرامي، هي شيعية من الجنوب وتنتقد الشيعة. وتساءل بعضهم هي ضدي أم معي؟ لا تمثل اليمين ولا اليسار. أما في ((روز

اليوسف)) بمصر فقد أحبوها، إلا أنهم اعتذروا عن نشرها مسلسلة بعد أن كانوا قد اتفقوا معي على ذلك. وفي النهاية أقنعتني صديقتي نجاح طاهر الكاتبة والفنانة مصممة أغلفة الكتب، أن نتحمل تكلفة النشر معا"22.

ورواية "برهان العسل 2007" لـ سلوى النعيمي، رواية استلهمت نسق كتب الجنس في التراث العربي الإسلامي ولكن في إطار من الحداثة السردية، والكتاب هو خليط ذكي من المقالة والحكاية، كما يقول الناقد شتيفان فايدنر، وللعلم فإن الرواية في البداية كانت دراسة عن الجنس في الأدب العربي، ولكنها تحولت إلى رواية، بعدما أحست بأن اللغة العربية "لغة جنس تبللني تهيجني" ولغة متحررة ومنفتحة على الثقافات العالمية، وبهذا استوحت حريتها من النصوص العربية الإيروتيكية التراثية، وتعاملت معها شكلاً ولغةً، ولقد اغتاظ الكثير من هذه اللغة من خلال تعاملها معها: "أزعج الإسلاميين والمتشددين لأن الكتاب يقول إن الحرية في هذا الجانب هي جزء من ثقافتنا العربية والإسلامية، وبالتالي تستطيع اللغة العربية أن تنقل هذه الأشياء. كما أنه أزعج الليبراليين العرب أيضاً، لأن كتابي يصرح بأن حريتي تنبع من تراثي وثقافتي العربية الإسلامية، على الرغم من وجودي في بلد الأنوار والحرية. ويزعج أطرافاً في الغرب لأنه ينسف الكليشيهات والستريوتيبات الغربية التي تعتبر الثقافة العربية ثقافة قمع وخصي ومنع"23.

أما رواية "التشهي 2007" لـ عالية ممدوح، فهي عبارة عن ذاكرة إيروتيكية للشخصية الأساسية مستمدة من النساء، من

النساء فقط. لقد أرادت بكتابتها لهذه الرواية أن تستفز الآخر "فأنا لم أقترح يوماً وفي جميع ما كتبت إلا الاستفزاز"**24**، كما فعلت سلوى النعيمي في برهان العسل، ومن المفارقة المدهشة أن أغلب الروائيات اللواتي كتبتُ عنهن، كتبهن ممنوعة في البلدان العربية، تقول عالية ممدوح: "كتبي شخصياً كلها ممنوعة في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها، وأنا شخصياً ممنوعة من زيارة عدة بلدان عربية لأنني لا أملك جواز سفر عراقي، فأنا مشكوك في عراقيتي"**25**، فهي قد اشتغلت على شخصيات خربها التدليس والفساد مابين محورين قاتلين السياسة والجنس من خلال رجل شيوعي ورجل مخابرات عراقي، وجعلت الرمز – المجازي يتماهى مع الواقع بقصدية عندما أعطت للعجز الجنسي بعداً إنسانياً وذلك في العجز أمام المحتل وأمام النظام الديكتاتوري أو جعلت من العجز الجنسي إسقاطاً للعجز السياسي العراقي.

أما رواية "الاسم والحضيض" لـ فضيلة الشابي، ففيها يتداخل الشعري بالسردي، لينسج لنا على مساحة الرواية كلها صورة / رؤية بأن ليس هنالك سمو للرجل على المرأة أو بالعكس، لأن مرجعهما واحد ألا وهو التراب، لذا فكيف يسمو التراب على التراب؟.

وفي "اكتشاف الشهوة" لـ فضيلة الفاروق، يتماهى النصّ الأصلي مع نص تخييلي يشتغل في اللاوعي للبطلة، ويتأسس على النص الفعلي، فالواقعي يبدأ من الربع الأخير من الرواية، حيث تجعل القارئ يتيه لوهلة، لفرز الواقعي عن التخييل، ولكن في الأخير نحصل على ما نريد.

الهوامش والاحالات:

1- فياتشيسلاف شستاكوف – الإيروس والثقافة: فلسفة الحب والفن الأوروبي – ت. د. نزار عيون السود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق / سوريا، ط1، 2010، ص294.

2- موقع صحيفة المثقف العدد 2345 في 2013/2/2.

3 – شهاب الدين أحمد التيفاشي – نزهة الألباب فيما لايوجد في كتاب – تحقيق: جمال الجمعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن – قبرص، حزيران / 1992، المقدمة ص .33

4 – م. ن ص 17، المقدمة.

5 – م. ن ص 32. المقدمة.

6 – هيثم سرحان - خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2010، ص .97

7 – وكانت تباع المرأة الحرة عندهم بالدرهمين والثلاثة، وأصبح لكل زنجي منهم العشرة والعشرون: يطؤهن ويخدمن النساء الزنجيات، المسعودي – مروج الذهب 4: 184. السيوطي – تاريخ الخلفاء ص 291.

8 – خطاب الجنس – ص 120.

9- م. ن ص 162.

10- م. ن ص 127.

11- فياتشيسلاف شستاكوف - الإيروس والثقافة: فلسفة الحب والفن الأوروبي - ت. د. نزار عيون السود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق / سوريا، ط1، 2010، ص 303.

12 - م. ن ص 304.

13 - م. ن ص 310.

14- باسكال كينيار- الجنس والفزع - ت. روز مخلوف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 2007، ص 157.

15 - خطاب الجنس - ص 144. والمتناص من كتاب ميشيل فوكو "إرادة المعرفة" ص 66

16 - الجنس والفزع - ص 171.

17- الإيروس والثقافة - ص 302.

18 - ديفيد غلوفر - كورا كابلان، الجنوسة: الجندر، ت: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سوريا، ط 1، 2008، ص 194.

19 - د. ميجان الرويلي د. سعد البازعي - دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002 ن ص 63.

20 - عبد الله محمد الغذّامي - المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1996، ص 182.

21- د. جابر عصفور - إنقاذ ((ألف ليلة)) من الحرق - مجلة العربي العدد 628 مارس 2011.

22– غالية قباني – وجهاً لوجه "حنان الشيخ وغالية قباني"، مجلة العربي العدد 641 – إبريل 2012.

23– جريدة الشرق الأوسط الدولية – العدد 12430 في 9 ديسمبر 2012.

24 – مجلة نزوى – العدد 67، حوار مع الروائية أجراه الصحفي العراقي كرم نعمة.

25 – م.ن.

الرؤية الغرائبية

في سوسيولوجية الجسد

مزجت الروائية المصرية سهير المُصادفة في روايتها "لَهْو الأبالسة"[1] بين الحكاية الشعبية والغرائبي واللامعقول، لإنتاج نص سردي مغاير تمام المغايرة عن نصوص سردية عربية كثيرة، فهو يعمل - أي النص - على خرق المنطق والقانون الطبيعي، لكنه في الوقت ذاته، يعمل على تأسيس منطقه وقانونه الخاص به، ليحقق التماثل بين البنية الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية، وبين بنية الرواية، وتعميق الجوهر المفارقي المتأصل فيه.

إن تطعيم الكتابة الروائية بالحكاية الشعبية والغرائبية، لا يفسر على أنه تهرب من الواقع، بل استغوار وتجسيد له، والواقع الذي يعكسه هو الواقع اليومي، إنه واقع مخيف، فالرواية كما يقول لوسيان غولدمان "قصة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة، وفي مجتمع متدهور"(1)، هذا يعطي سهير المُصادفة رؤية موسعة، ومرونة عالية في التحرك داخل النص، مع حرية

---

[1] رواية "لَهْو الأبالسة"، سهير المصادفة، ميريت للنشر، القاهرة ط1 2003.

كبيرة في التقنية السردية من حيث الإضافة والتغيير، ويحقق جمالية الكتابة السردية أيضاً.

بداية سأتفق مع د. محمد مفتاح بأن "إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه بالعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً" (2)، أو لنقم بترتيب ذلك على الشكل التالي:

المؤلف – العالم = النص.

المتلقي – النص = التأويل.

بمعنى وجود علاقة جدلية - حوارية متداخلة فيما بينهم، متعددة الاتجاهات، هذه العلاقة تخضع بشكل كامل، لثلاثة محاور أساسية في النص الروائي: التاريخي – الواقعي – التخييلي، لتفجير القدرة التأويلية عند القارئ أو المتلقي، والقدرة تعتمد على مرجعياته الثقافية، ورؤيته للعالم، ومدى عمق إطلاعه على تراثه.

هنالك جانب هام جداً لا يمكن تجاوزه، ألا وهو عنوان الرواية "لَهْو الأبالسة" وعناوين وفصول الرواية العشر المُعْنونة جميعها بـ "سمكة الجيتار"، ملحق به كتابة حول السمكة ذاتها، ومستقلة تماماً عن متن الفصل، ثم قامت الروائية بوضع عنوان آخر داخلي لكل فصل، ويبتدئ به، أسمته "حوض الجاموس"، وإذا ما عرفنا بأن جيرار جينيت يعتبر العنوان أحد المداخل الرئيسة إلى قراءة النص فذلك يقودنا إلى معنى المعنى، ومعرفة مدى عمق قصدية الروائية فيه، إذ يكتب رولان بارت قائلاً: "فالتسمية هي التي تخلق السلسلة السردية"(3). فالناقد أو القارئ إذا لم يستطع الإمساك

بدلالة التسمية فلن يخرج من متاهة السلسلة السردية، لأن التسمية حبلى بمضامين ومعانٍ لا محدودة مع إعطاء المجال للتأويل اللامحدود.

هذا يجعلنا أمام تساؤل ضمني: لماذا هذه الأسماء بالذات: سمكة الجيتار، حوض الجاموس، لتكون عنواناً لجميع فصول الرواية؟ أو لماذا لم تضع الروائية لكل فصل عنواناً فرعياً مختلفاً ومستقلاً عن الآخر؟ الإجابة، لا نعثر عليها إلا من خلال قراءة تأويلية تسمح لنا بدخول اجتماعية النص، ولمواجهة الأعماق السرية له. فالأسماء "كلها بعد استدعائها وتحريرها وتحريكها ليست في النهاية إلا تأويلاً لمسمى أرحب: مسمى الحلم" (4)، وعندما نقرأ ما تقوله البطلة – مها السويفي لأختها نجوى نعثر على مرتكزات التسمية الاستعارية، ومنطلقاتها الأيديولوجية:

- إذا ما صحوت سأحكي لك: كيف أصبحت بالتدريج سمكة جيتار[104].

ليس هذا فحسب، بل شمل ذلك أسماء شخصيات الرواية أيضاً، من الذكور، فالشخصيات المحورية الرئيسة في الرواية أطلق عليها جميعها اسم "أحمد": أحمد الدالي، أحمد منصور، أحمد العتر، أحمد القط، أحمد أبو خطوة.

هنا يكون القارئ محشوراً تحت طائلة علامة استفهام كبيرة، ما الغاية من هذه القصدية العالية في التسمية – الدلالة؟ فحالما تقع عين القارئ على عبارة "حوض الجاموس"، تضعه في مواجهة مع دلالاتها الاجتماعية- الاقتصادية معها، وهذا ما يؤكده الراوي

برؤية طبقية، عندما يتناول سبب تسمية الحي بهذا الاسم: "في البداية كان اسم هذا الحي "الزريبة" ثم لجأ إليه الموظفون بعد انفجار الأزمة السكانية فسمّي تأدباً "حوض الجاموس"[2].

ذلك أن تفاعل العلاقات الاجتماعية - الاقتصادية مع مخيلة الروائي تنتج نصاً برؤية طبقية، متفاعلة مع التجربة التاريخية أيضاً، والمتبلورة بالممارسة الفردية والجماعية، ولذا لايمكن أن نقوم بفصل الجزء عن الكل، فأي فصل يكون معناه تشويه النص، وتحريفه، فيقول في ذلك لوسيان غولدمان في كتابة الإله الخفي: "كيف نستطيع فهم نص أو مقطع ما؟... بدمجهما في العمل المتماسك"(5).

يستمد التشكيل الأدبي (=الكتابة الأدبية) بنيته وفضاءاته من التشكيل الواقعي، الذي بدوره يفرز البعدين الجنسي والجمالي في الرواية، فالبعد الجنسي في هذه الرواية يتشكل معه آلياً البعد الجمالي، بمعنى عندما نأتي لقراءة سمكة الجيتار الموضوعة كمقدمات للفصول العشرة، نعثر على البعدين معاً، لكن قراءتنا لهذه المقاطع، ستجعلنا نغامر في كشف ماتقوله الكتابة سراً عكس ماتقوله علانية، وما بينهما وفيهما يشتغل الجسد بوتائر مختلفة:

- تنزلق عارية إلا من جلدها، على ذراعيه المتوحشتين، تغفو قليلاً، تنساب من بين أحضانه تاركة إياه يصفعها على كل جزء من أجزاء جسدها[3].

---

[2] المصدر السابق، ص 10.

[3] المصدر السابق، ص 7.

- جسمها يشبه كثيراً آلة الجيتار.[4]
- لحمها لذيذ، كل الصيادين يعرفون ذلك[5].
- سيكون خلاصها الوحيد أن يعزف جسدها أغنيته[6].

فضلاً عما قلناه، نقول إن هذا الخطاب للراوي يقع ضمن خطابين مختلفين ومتوازيين في آنٍ: خطاب المعلن / المتحرر، وخطاب المسكوت عنه /المقموع؛ وهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالجسد / الأنثى، وتحليلنا يزداد وضوحاً أكثر، عندما نتوصل إلى أن هذه رواية عن امراة، لاتجد في العلاقات الجنسية ملاذاً لها، إنما تجد نفسها في جسدها المثير، وفي ما يحيط به وما يتفاعل معه، من خلال وعيها بذاتها، ومعرفتها به، فإن "معرفة الذات هي المعرفة الموضوعية لجوهر المجتمع" (6) كما يقول جورج لوكاش.

استخدمت سهير المُصادفة الصورة المجازية، عندما وضعت مها السويفي وسمكة الجيتار في صورة واحدة من التشابه والاختلاف للاستعارة، حيث لم يعد القارئ يستطيع التميز والفصل بينهما لشدة الدمج، فعندما يتكلم الرواي، تغيب الحواجز، ويبقى القارئ لايعلم عن أيهما يروي، يتكلم، يصف، لتداخل الصورة، واختلاطها مع بعضها، وهذا يجعل الصورة المجازية تقوم بإعادة تجميع الأجزاء وفق رؤية جديدة، وطرح جديد في التجريب، رغم أن الأعمال التجريبية تبدو لا شكل لها بتاتاً، بل تتكون من أجزاء غير مترابطة فالعمل الأدبي "إذاً

---

[4] المصدر السابق، ص 37.
[5] المصدر السابق، ص 105.
[6] المصدر السابق، ص 239.

مفصول عن الواقع على نحو مضاعف، لأنه رمزي، ولأنه يستخدم أداة هي ذاتها ملوثة بعناصر ذاتية" (7).

تبدأ الرواية هكذا:

ثلج في حوض الجاموس!!

يبدو أنني معفرة، لم أزل، ببرودة "موسكو" التي تركتها منذ ساعات قليلة. مازال أزيز الطائر يطن في أذني، وخمول مطار القاهرة في الثالثة صباحاً، وعبارات زوجي الإخبارية المتقطعة التي تريد الإعلان عن الأحداث دفعة واحدة. فلا تعلن عن شيء، أنا لا أحلم إذاً[7].

المقطع يسير في خط واقعي، باستثناء الجملتين: الاستهلالية؛ "ثلج في حوض الجاموس"، جملة يجب أن تؤوّل بـ"لماذا" لأنها تثير تساؤلات معينة فيما سيأتي من أحداث. والختامية؛ "أنا لا أحلم إذاً!"، فهي جملة ملتبسة، الوهم والحقيقة متداخل فيها، والروائية في جمل أخرى، تعمل على تشويش القارئ، وإرباكه، وإعادة النظر فيما قرأ، أو فيما فاته من صيغ سردية، كما في الحوار التالي:

- يكفي هذا يا "أحمد" هل جاء النور؟
- أي نور يا "مها". النور لم ينقطع عن الحي أبدا.
- النور لم ينقطع عن الحي أبدا يا سلام. هذا إذاً خيالي المريض[8].

فعندما تعيد "مها السويفي" جملة زوجها "أحمد الدالي" على أن النور لم ينقطع أبداً، فذلك معناه تأكيد ضمني بأن النور كان

---

[7] المصدر السابق، ص 9.
[8] المصدر السابق، ص 364.

موجوداً، دائماً، وهذا يتناقض مع ما جاء في بداية الرواية، بأن النور مقطوع:

- ضغط "أحمد الدالي" جميع مفاتيح النور ولما قابله الظلام عرفوا أن التيار الكهربائي منقطع[9].

نعم، ظاهرياً المقطعان متناقضان، ولكن داخلياً (= باطنياً) لايوجد أي تناقض بينهما، فثنائية النور / الظلام، تتجاوز واقعية الرواية إلى مجازية جدلية، تعطي مفهومية مختلفة في الرؤية، وفي وجهات النظر كأن تكون هكذا:

النور = العلم - التطور - الحضارة – الخير. (الحياة)

الظلام = الخرافة – الرجعية – التخلف – الشر.(الموت)

هذه الثنائيات التأويلية مستمدة من مرجعيات أو حفريات عدة كالعقلانية والاجتماعية والأيديولوجية والأخلاقية، ولكنها في الوقت ذاته تعتمد على ما أطلق عليه كينيث بيرك في كتابه فلسفة الشكل الأدبي بـ"استراتيجية الاتصال" ما بين المؤلف والقارئ، ومدى سعة الاستيعاب والتأثير الذي يحدثه النص في القارئ لذلك "ينبغي فهم النص كمجموعة من الأشكال والعلامات الموزعة لتوجيه خيال القارئ"(8)، ودور الناقد يكون هنا في تفعيل فاعلية النص، لمساعدة القارئ في تحطيم وتعديل توقعاته في قراءته للنص.

ربما يتساءل البعض، لماذا استخدمت المُصادفة الغرائبية بهذا الشكل المكثف والإصرار على ذلك؟ أولاً علينا أن نعلم بأن مفهوم

---

[9] المصدر السابق، ص 11.

الغرائبي – الفنتازي – يعني خرقاً للقوانين الطبيعية والمنطق كما يعرفه البروفسور ت. ي. إبتر، وأن البعض من الكتّاب يلجأ إليه لعدم قدرته على مواجهة الواقع، بالرغم من أن الغرائبي يُعتبر المدخل إلى الواقع، ولكي يؤكد "تشظي الإدراك الحسي المألوف، لإلغاء الإحساس بالنظام، وللتوكيد بأن المنطق والنظام هما بحد ذاتهما فنتازيا"(**9**).

تبدأ الرواية بعودة مها محمد السويفي، وزوجها أحمد الدالي في سيارة الأجرة المؤجرة من مطار القاهرة قادمة من موسكو، لتدخل في شارع ضيق سمه: د. طه حسين – طريقتها في اختيار الأسماء قصدية وذكية جداً – بعد أن اجتازت مجموعة بيوت سوداء متناثرة، لتقيم في بيت جميل مكون من طابقين، منذ لحظة نزولها، تبدأ أحداث الرواية، وتبدأ حكاياتها العديدة المنتشرة فيها، ليكون حي الجاموس عالمها: بناسه، وحيواناته، ومشاكله، وإرهاصاته وجنونه، وتنتهي الرواية بموت مها في بيتها، ويلازم القارئ عند قراءته للرواية شعور عميق، بأن المؤلفة كانت حريصة في عباراتها، ودقيقة في اختيار كلماتها، مع عناية فائقة في رسمها للشخصيات، فإنها رسمت عدة آفاق محتملة مليئة بالتناقضات، ولكنها تبقى أمينة في منطق القص، أما تأثير الغرائبية "الأهم والأروع فمصدره صلاتها بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف"(**10**).

لقد منحت سهير المُصادفة حيزاً كبيراً في تناولها للجسد، بحيث جعلت الآخر يظن بأن الجسد بطل الرواية بلا منازع، وهو المحور الرئيس:

"يا لهذا اليقين أمن المفترض أن أغوص، وأغوص بلا نهاية ولا أصل لحدود هذا الجسد؟ نفذت كل حيلي ياحبيبي للدخول والخروج والحصار، ولم تزد معرفتي بك عن الولوج في متعة إلى متعة إلى أخرى، أسيرة أنا حتى الموت فيك فهل سأظل أعتلي هذه القطرات من الشهد وأنا غائبة في غموض أبيض؟[10]"

يصبح الجسد عند المُصادفة لعنة، كما تجسد ذلك في الليلة السوداء لنجوى السويفي، عندما تكتشف بأنها فاقدة لعذريتها دون أن يمسسها رجل: - قلت له، أنا لا أعرف، وكنت فعلاً لا أعرف، لم يصدقني، ظل يبحث فيَّ كما فهمت عن بقعتي دم إلى أن طلع الفجر، وفي الصباح أعادني إلى أمك التي أغلقت مع حجر قبرها سري هذا، ورغبتي في كل الرجال[11].

فإن هذا الحدث يعتبر خرقاً للقوانين الطبيعية، كذلك فإنه يعتبر خرقاً للقوانين الاجتماعية في بلادنا، ولولا إدراكنا بأن الحكاية تقع في داخل عالمنا، لكانت فقدت معناها الغرائبي والاجتماعي والأخلاقي.

ليس هذا فحسب، بل تعمل الروائية على أن يتجاوز الجسد وظيفته الوجودية- البيولوجية في تحقيق اللذة، والعمل على

---

[10] المصدر السابق، ص 43.
[11] المصدر السابق، ص 20.

تحرره، حيث تحوله إلى رموز ودلالات ويتبين ذلك في علاقة جسَدي أحمد ومها، واستمرار هذه العلاقة رغم عدم اكتمالها فيزيولوجياً لكنها ملتهبة وحميمية، وهذا يجعلنا نعلم سبب الزيجات الكثيرة لأحمد، وسر عدم مكوثه معها طويلاً، فمها بالنسبة إليه تمثل الأرض العذراء: "أنا الذي لم أستطع بعد فض بكارتها والولوج في أسباب عيشها كما ينبغي."[12]، فهذه العلاقة الإنسانية العميقة ليست مبنية على أساس اختراق الجسد، بل على أساس اختراق الذات، والولوج إلى داخله. وفي حكاية ماريان المصرية، ترسم لنا انتهاك الجسد والسلوك الإنساني المنحرف اجتماعياً وأخلاقياً، عندما يقوم بعض الشبان باغتصاب ماريان: لقد اخترقوا الجسد ولكنهم لمْ يستطيعوا اختراق الذات، فهنا الصورة الغرائبية في الحكايات تكشف وتبحث عن المعاني السوسيونفسية للمجتمع، ومدى تحكم اللاوعي الجمعي فيه:

"إنها لم تصرخ، ولم تستغث وهم كانوا يزدادون شراسة وسفالة كلما وضعت يدها على أنفها وعينيها هربا من رائحتهم وملامحهم، فقط مشت إلى جوارهم بعريها المهتوك، كما لو كانت تسير إلى جوار بهائم"[13]. وفي مكان آخر تبين لنا شذوذ الجسد، وانحرافه، وموقعه في المسار غير الطبيعي، ولكن هذا الجسد يأخذ حريته في علاقته الشاذة وسريته في فعله، رغم أنها علاقة غير متكافئة، غير متوازنة، غير منطقية من وجهة نظر الآخر، بسبب

---

[12] المصدر السابق، ص 11.

[13] المصدر السابق، ص 180.

نوع الفاعل في العلاقة، لكن المرأة - بطة "لسلوك المرأة الحيواني أطلقت عليها اسم حيوان: بطة" هي التي تريد ذلك، وتعمل على ديمومة هذه العلاقة، بطقوسها السرية، إلى حين موتها بفضيحة انشقاق بطنها، وهي راقدة على طبليتها العالية: "بطة الفاسقة كانت تدهن جسمها بروثه وتلبس بردعته حتى إذا هم بها ليلاً، استلقت له على طبليتها العالية[14]".

ف "بطة" تمثل الواقع المخالف والمسكوت عنه في حياتنا اليومية، وفي قول الممنوع، لذا إننا كما يبدو لانستطيع أن نعرف على وجه الدقة أي الصور رئيسة وأياً منها ثانوية، ولانعرف أي الصور مجازية وأياً منها روائية حقيقية، لذا يجب علينا "ربط النص بالتأويل، هي الطريق الفضلى في البدء بدراسة القراءة"(**11**).

إن عرض الحكايات (= تحليل وقائع الجسد فيها) من مختلف وجهات النظر: الأخلاقية- الاجتماعية- النفسية، عن طريق الواقع الذي يقترب من تخوم الغرائبية، بل وأحياناً أخرى يمتزج فيها، وبيان القوة المختلفة التي تسيطر على الجسد، وعلاقة الإنسان بجسده، واجتياح الفوضى الأخلاقية له، كما في حكاية بطة المدانة بتدمير جسدها، والمسؤولة عن تمزقه، لنوازع ذاتية، واختلال في التفاعل مع العالم الخارجي، وانعدام الرؤية فيما حولها. وحكاية ماريان المصرية اللامسؤولة عما جرى لجسدها من اعتداء واختراق بوحشية مكشوفة، وبحيوانية مرعوبة ضعيفة في داخله، فتكون

[14] المصدر السابق، ص 32.

الحكايات هنا مصدراً للمعنى أو التأويل، عند الناقد أو القارئ، بسبب امتلاكهما السلطة القرائية عنهما.

تقول الناقدة اللبنانية يسرى مقدم في كتابها "مؤنث الرواية"[15]: تريد المؤلفة أن تكتب المرأة من خلال جسدها، لكن هذا يستدعي أن تقبله أولاً وتتعرف عليه وعلى أحاسيسها(**12**). وبدورنا نتساءل، لماذا يجب أن تكتب المرأة من خلال جسدها، إذا كان جسدها موازياً لجسد الآخر، واختباره يكون بوجود جسد الآخر، كما تعلن الروائية العراقية عالية ممدوح (**13**). فالجسد هو الصانع لقوانينه وآلياته وطقوسه دون التخطيط الكبير في ذلك.

ترتكز أغلب الحكايات الموظّفة في "لهو الأبالسة" على المتخيل الأسطوري، وتستمد منه الحكي، وتستلهمه حتى في حالات الجسد المتنوعة، وبالذات في صور غيابه (= موته)، رغم أنها، أي الحكايات، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمتخيل الروائي، ولا تحيد عنه، وتستند عليه، فالروائي الذي يخلق الأسطورة يعلم أنها الطريقة المثلى للخيال، وأنها في الوقت ذاته، نقيض ما هو تقليدي وضيق، لأن المتخيل الروائي الأسطوري يمنح "واقعيته فيبدو العالم الروائي أو القصصي الوهمي حقيقياً، وهو، في تبديه هذا، مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه، ومغادر لعالم المتخيل دون خيانة له"(**14**). لذا فالمتخيل الأسطوري يعطي المؤلف / القارئ القدرة على التأويل ودخول مجالات لولاه لما استطاع النفاذ إليها والقيام بمعاينتها، وإن الصراع والتنافس والاختلاف وتمييز المعنى يجري

[15] مؤنث الرواية، يسرى مقدم، دار الجديد – بيروت، 2005.

تعميقه بواسطة الخيال، وشحذ القدرة التأويلية. يقول كيرمود: "تفقد القصص الخيالية قدرتها، حين تفقد قدرتها التأويلية".

بتقابل المخيلة الكتابية بالمخيلة القرائية ينتج التأويل، وكما أن "فعل الكتابة وعي للذات وللعالم[16]" كما تقول الناقدة فاطمة محسن، كذلك فعل القراءة وعي للذات وللعالم، بل الفعل القرائي/ النقدي يتخطى الرؤية الكتابية للذات وللعالم أحياناً، مما يجعله يتماهى مع النص وفي موقع الند له، إذا لم يكن متقدماً عليه ففهم نص "لَهْو الأبالسة" المتضمن الحكايات الخرافية والتي يطلق عليها علماء الاجتماع الأساطير الاجتماعية، تكون صناعتها واعتناقها رائجة في هكذا بيئة، لتحارب بها الظلام الطبقي وظلم السلطة، يعني اكتشاف رؤيته للعالم، ومدى تداخل العلاقة بينهما، ضمن البنية الأيديولوجية – السوسيولوجية، وإن هذه الرؤية جزء لايتجزأ من الوظيفة السوسيولوجية، وإن إدماج تاريخ فئة اجتماعية في التاريخ العام هو شرح لدور ووظيفة هذه الفئة لفهم المجتمع ذاته، وإبراز سلطة الكتابة مقابل سلطة المجتمع.

إذا ما عرفنا بأن الرمز والأسطورة نقطة التقاء بين المعقول واللامعقول عندئذ يكون الراوي نقطة التقاء بين الخيال والواقع، وهذا ما يقودنا إلى الرمز المكثف والمتواجد في الرواية ألا وهو الموت، شفرة تحمل في طياتها الولادة من جديد، والانبعاث كالعنقاء، شفرة تتواجد فيها وحدة الأضداد: الغياب/الوجود، الاختفاء / الظهور، بحيث تكون لحظات الموت هي لحظات ولادة:

---

[16] جريدة الحياة 1993/8/4.

"وقفزوا في الهواء عالياً لمنتصف الجدار المقابل لسفارة "قرفبيا" والتصقوا عليه محتفظين بطزاجة خروج الروح من الجسد[17]"، بمعنى أننا أمام شفرة تأويلية جامعة للرمز واللغز والحدث، مكونات الرواية المدرجة في خانة البنية.

وشعرية السرد للراوي تستمد شرعيتها من حكايات ألف ليلة وليلة في القص ومن الواقعية – السحرية الحديثة، وخاصة في صور الموت العجائبية والمنحرفة في المعنى، لإبراز مأساوية الإنسان، وعبثية الحياة، والتركيز على ثنائية العقل /الجنون، وتصوير بشاعة الآخر حتى في استغلاله للموت فمقتل "سيد" عامل ماكنة صنع الحلوى، الذائب في عجينتها عند سقوطه في الخلاط، وقول صاحب المصنع بلا مبالاة مخيفة: "اخلطوا عليها نصف صندوق سآنس فراولة حتى تغطي على دمائه لوناً ورائحة.[18]"، أو مشهد مراحل موت الخالة كفاية الداية، "عندما تتفتت أجزاء جسدها وتغادره متساقطة بين حين وآخر قطعة قطعة[19]". أو وضعية وردة التي تقطع جثة زوجها بعد أن تقتله، إلى أكثر من مائة قطعة ولتضع كل قطعة في كيس بلاستيكي، ثم توزعها على حافة نهر النيل على (أبعاد متساوية)[20]، هذه الجملة التهكمية "أبعاد متساوية" تضعنا حال قراءتها (=وصور الموت الأخرى) أمام دلالات /ذهنية – مجازية، وصور /حسية – مادية كثيرة، ونتساءل لماذا

---

[17] لهو الأبالسة"، المصدر مذكور سابقاً، ص 123.
[18] المصدر السابق، ص 195.
[19] المصدر السابق، ص 216.
[20] المصدر السابق، ص 76.

هذا التوزيع في المسافة المتساوية لدفن الأجزاء المقطعة من قبل الزوجة بشكل هندسي جمالي؟ عندئذ هنا تتدخل سوسيولوجيا الفكر للعثور على القيمة الجوهرية لكل حياه أصيلة عن طريق الصراع بين المعقول واللامعقول، بين الخرافة والواقع، بين الخير والشر، بصورة سخرية أو مأساة تعبيرا عن العالم، وتمهيدا لانبعاث مستقبل جديد. وهذا يبين لنا حساسية الروائية سهير المُصادفة تجاه مشاعرها وأحاسيسها، ومدى اتساعهما وثرائهما في التعبير عما هو جوهري بالنسبة للتحولات الاجتماعية- الاقتصادية التي تمر بها، والمحصلة النهائية تكون في مزج الإنسان /بحفرياته ومرجعياته وثقافته، في الكون /بغموضه ولامحدوديته وأبديته للعثور من خلالهما على الطريق المؤدي إلى إنتاج وعي شمولي.

إن الحكاية المركزية في الرواية، هي حكاية مها السويفي، وبقية الحكايات تكون متداخلة في جسد هذه الرواية، أو ملحقة به أو تابعة له. ووظيفة هذه الحكايات العمل على تفكيك الحكاية الرئيسة، أو إضاءة الجوانب المعتمة منها أو لإملاء الفراغات الموجودة في المشاهد السردية، فالحكاية ما هي إلا مجموعة من الأفعال السردية تتوق إلى نهاية كما يقول الناقد عبد الفتاح كليطو، إذ تقوم مهمة الحكاية الملحقة أو التابعة هنا بإعادة صياغة الحكاية الرئيسية أيضا، أي حكاية مها السويفي، وهذا يقودنا إلى معرفة المشكلة الحقيقية لمها – وهي أنها لاتستطيع أن تتفاعل مع الواقع أو تختبره، لأن مداركها الحسية تنتقل باستمرار من معنى إلى معنى، إنها تؤمن بأن المعنى في الحياة ذاتها- وهذا

يؤدي إلى عدم الاستقرار، والقلق، والتحفز، والتشظي، ويحس القارئ عندما يسمعها بأنها متفرجة على عالم ليس لها علاقة به: "ف "أحمد الدالي" لا يجيد إلا الفعل أي إنه يعيش الحياة، وأنا لا أجيد إلا البوح؛ أي إنني مثل سمكة الجيتار أتفرج على الحياة[21]".

بالإضافة إلى ذلك عملت هذه الحكايات على فتح مغاليق النص الشامل، ودخول شبكة المفهومية له، من خلال تداخل العناصر الخارقة أو السحرية المؤثرة في تنامي الأحداث السردية كما يذكر ذلك فلاديمير بروب في كتابة "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، كما أنها تحفز مخيلة القارئ وتثير المتعة فيه، وتعمل على التلاعب بتصوراته الذهنية.

عودة لعنوان الرواية "لَهْو الأبالسة" الحامل لدلالات رمزية – جنسية، ترتبط ارتباطا وثيقاً بشكل خفي بالدلالات السياسية-الاجتماعية، وهذا يحتاج من القارئ الانتباه الشديد في عملية القراءة للنص، من أجل فهم وتفسير دلالات العنوان ورموزه، فالعنوان لم يوضع جزافاً بل وضع بقصدية عميقة مستوحاة من مرجعياتنا الدينية المؤسسة لتراثنا، ففي مختار الصحاح للرازي يقول: أبلس من رحمة الله أي يئس ومنه سمي إبليس، والإبلاس أيضاً: الانكسار والحزن، أما لهوْ: ولهَا بالشيء من باب عدا لعب به، وتلاهوا أي لهَا بعضهم بعضاً، وقوله تعالى:(لو أردنا أن نتخذ لهَوا) قالوا: امرأة وقيل: ولداً، فعندئذ يكون العنوان لغةً: امرأة الحزن، أو امرأة الانكسار، أما إذا تناولناه في دلالته الإيحائية –

[21] المصدر السابق، ص 291.

الرمزية فسنحصل على معنى مختلف كلياً عن معانيه اللغوية السابقة، كأن يكون: "لعب السلطة بالفقراء"، لذا يعتبر العنوان نصاً موازياً للنص الأصلي، كما يطرح ذلك جيرار جينيت، وعليه يكون نصا فنتازياً انفتاحياً يمتلك أبعاداً مختلفة: "ورقصنا مترنحات مرددات وراء المرشحين شعاراتهم بسيقان عارية غارقة في رغاوي صابون رخيص: لمبة لكل مواطن، يسقط الظلام – وفكرت "مها" على إيقاع اهتزاز ردفي "انشراح السبتأتي" وهي تستمع من الشرفة لخطيبة أحد المرشحين، الذي كان غاضبا بإخلاص وثائراً ومقطباً ما بين حاجبيه... هل تكون له نفس التقطبية يا ترى وهو بارك فوقها وهل وعدها حينذاك بشقة في المساكن الشعبية؟"[22]، هذا التواجد الظاهري للنص يلعب دوره، ضمن البنية الأيديولوجية للبرجوازية "أي أيديولوجية السلطة" في تشكيل القارئ وتكوينه بوصفه فاعلاً منسجماً ذاتياً ومساوياً للنص، ولكن هنا الأيديولوجية تظهر كصيغة من صيغ الفوضى والتزيف، عندئذ تكون مهمة النقد فحص آليات التحريف والاختلال التي تنتج الخطاب الممزق، لإعادة تشكيل وتأسيس العملية التي ينتج عبرها العمل، حيث يعاني النص إزاحة داخلية، ومفارقة حادة تعمل على ترسيخ (= وكشف) جماليته، كما في المقطع التالي، عندما يقتل المأمور بيد أحد الأصوليين المتطرفين، وهو مدير سابق لجهاز مكافحة الشيوعية:

- يجب أن نكمل التحقيق، خاصة وأن الباشا الله يرحمه كان قبل أن يصبح مأموراً رئيساً لجهاز مكافحة الشيوعية.

---

[22] المصدر السابق، ص 72.

- لكن قتله شاب من الجماعات الإسلامية، واضح أن الباشا بتاع حضرتك كان بيكافح كل حاجه، شيوعيين، مسلمين، وحتى "علي القزعة"[23]

يشكل تحليل الخطاب جزءاً هاماً من تحليل المجتمع، ومن جهة أخرى فالبحث عن الحقيقة هو بالضرورة ووفقاً لكل الاعتبارات يتم داخل وعبر الاتصال، ومن الممكن إحالة هذا المقطع إلى واقعة تاريخية هي واقعة مقتل الرئيس أنور السادات بيد أحد المتطرفين الأصوليين، ولكن النص تعامل مع التاريخ بطريقة المخيلة الأدبية عليه "إذا لم نستطع قراءة التاريخ الواقعي قراءة تخيلية في هذه الحالة فإننا نكون قد قرأنا خطاباً تاريخياً لا خطاباً أدبياً" (15)، بينما غاية الخطاب الأدبي واضحة بالعمل على تقويض وزعزعة وإدانة الخطاب الديني الأصولي، واعتباره حركة سياسية متطرفة، من خلال سرديته الشعرية.

إن ما يميز السرد الفنتازي أن له رؤية مغايرة للأشياء، فحالة المتلقي "بعد" القراءة تكون مختلفة تماماً عن حالته "قبل" القراءة، يعمل هذا الاختلاف لتحطيم الرؤية الساذجة بين الواقع واللاواقع، وبين الظاهر والباطن، عندئذ تصبح الكتابة الفنتازية مغامرة واستجلاء للذات الإنسانية (الشخصية الروائية) ولتحليل الرموز، وعليه يمكننا أن نكوّن رؤية (= وجهة نظر) واضحة، حول الشخصيات التي في الرواية، وهنا سأتناول شخصية أحمد القط فقط، الشخصية الأكثر انحطاطاً والأكثر وضاعة، وما يصلنا عنه.

---

[23] المصدر السابق، ص 135.

عن طريق أحمد منصور وأمه انشراح السبتأتي، حتى الراوي لم يظهره بشكل مباشر إلا مرة واحدة عندما يكون في بيت مها السويفي[24] مع أمه لتصليح الحمام، لذا فكل ما نعرفه عنه مصدره الاثنين، شخصية متغيرة (= ليس بالضرورة أن تكون متطورة)، متحولة، متناقضة، وما يهم الروائية في الشخصية / البطل بوصفه "وجهة محددة عن العالم، وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفاً فكرياً، وتقديماً يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه"(16)، وبه نكتشف ونفهم من هو أحمد القط، ومن يمثل، ومدى تطابقه واختلافه مع الواقع، ولرسم ملامح شخصيته غير المنجزة، غير المتكاملة، غير الناضجة، بسبب تناقضاتها العميقة، وازدواجية الرؤية، وتعددية الرموز "يسميها غاستون باشلار خلل الصور"، وسلبيتها اللامحدودة تجاه الذات والعالم، ورغم أن كل الشخصيات الرئيسة تموت، إلا هذه الشخصية الوحيدة: لاتموت (= الشر)، وشخصية أحمد القط تلتقي وتتقاطع مع شخصية سعيد مهران بطل رواية اللص والكلاب "1961" لنجيب محفوظ، حيث إن سعيد مهران جاهل غير مثقف، لايمتلك رؤية واضحة للأشياء، غير متعرف على ذاته، انكفائي، سلبي تجاه الذات والعالم، إلا أنه يموت في نهاية الرواية، فمن خلال هذه الشخصية الشريرة(= أحمد القط)، تسلط الروائية الضوء على الواقع المصري – العربي، ومن وجهة نظر مونولوجية "يعتبر البطل مغلقاً، أما حدوده الدلالية واضحة

---

[24] المصدر السابق، ص 52.

المعالم: فهو يفعل، ويعاني، ويفكر، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق أي في حدود صورته الفنية المحددة بوصفها واقعاً حقيقياً إنه عاجز عن التوقف عن كونه ماهو عليه بالفعل"(17)، وتأكيداً على ذلك نستعرض الحالات التي مر بها أحمد القط في الرواية أفقياً: عاطل عن العمل، تاجر مخدرات في العاصمة، مطرب في الإذاعة والملاهي – ثم إمام ومؤذن جامع، يفتي لنفسه بقتل أمه بعد تعذيبها.

لقد تفوقت سهير المُصادفة في تحويل الأحداث والمشاهد والشخصيات الواقعية إلى فنتازيا، من خلال العلاقة التي أقامها السرد كأدب بالأسطورة "الفقراء – المهمشين – المنسيين – اليسار المحبط" كأيديولوجية، وربط هذه العلاقة وتفاعلها بالجسد في كل أوضاعه: مشاكله، أشواقه، هيجانه، انفجاراته.

الهوامش والاحالات:

1- جانييف مويبو – الرواية والواقع. ترجمة. د رشيد بنحدو. الموسوعة الصغيرة – دار الشؤون الثقافية ط1 1990 بغداد ص126.

2- د. محمد مفتاح – استراتيجية النص. دار التنوير بيروت 1985 ص123.

3- جونثان كلر – تحديد الوحدات السردية. ت. فاضل ثامر. مجلة الثقافة الأجنبية العدد الأول / 2004 بغداد ص33.

4- منى طلبة – من يسترجع الأحلام من تأويلها؟ مجلة فصول العدد 62 / شتاء وربيع 2004 القاهرة ص265.

5- د. جمال شحَيد – في البنيوية التركيبية. دار ابن رشد ط1 بيروت 1982 ص.

6- جورج لوكاش – التاريخ والوعي الطبقي. ت. د. حنا الشاعر. دار الأندلس. ط2 بيروت 1982 ص133.

7- جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث - ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل دار المأمون 1989 ص 93.

8- سمو ليت - السيطرة الأجناسية والاستجابة الجمالية، هناء خليف الدايني مجلة الثقافة الأجنبية العدد 3 – 4 /2005 ص 64.

9- ت. ي. ابتر – أدب الفنتازيا. ترجمة / صبار سعدون السعدون. دار المأمون **1990**. بغداد ص **163**.

10- م. ن ص **191**

11- جونثن كلر- مقدمة نقدية في نظرية القراءة. ت. د. نبراس عبد الهادي مجلة الثقافة الأجنبية العدد الثاني **1998**.

12- مي باسيل، المرأة - الكاتبة متحررة من طغيان الأسطورة. جريدة الحياة العدد **15336** في **2005/3/28**.

13- حوار مع الروائية عالية ممدوح – جريدة الأديب العراقية العدد **71** في **2005/5/11**.

14- يمنى العيد – في معرفة النص. منشورات دار الآفاق الجديدة ط**3** بيروت **1985**.

15- تيري إيجلتون – نحو علم للنص. ترجمة / فخري صالح. مجلة الثقافة الأجنبية العدد **2** / **1991**.

16- ميخائيل باختين – قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي. ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي ومراجعة: د.حياة شرارة. دار الشؤون الثقافية ط**1** **1986** بغداد ص**67**.

17- المصدر السابق ص**73**.

* نشرت في جريدة الأديب الثقافية – بغداد، العدد **168** في **28** / أيار/ **2008**.

ازدواجية الجسد وشفراته السرية

نعثر في رواية (خاتم)[25] للروائية السعودية رجاء عالم على شفرات متداخلة متقاطعة: ثقافية – سوسيولوجية- جنسية، وهي تشكل الجسد المزدوج (البطل) وتصنع المعنى، وبغياب الجسد يغيب المعنى برمته في السرد، باعتباره (أي الجسد) نقطة التقاء وتنظيم لهذه الشفرات المندمجة، والمحتوي على المعنى الكلي، وفي الوقت ذاته تكون بنى الشفرات هنا مشتركة في صناعة بنية النص وبنية الجسد، وبتداخلهما تتحقق الشعرية- الجمالية للسرد الروائي، فالسرد لدى الروائية رجاء عالم يختلف عن السرد الذي يحمل الطابع الذكوري، من حيث الرؤية، والتجربة، والمخيلة. فهي تهدف إلى تكسير النموذج السردي الذكوري بتفتيت الوحدات

25 "خاتم"، رجاء عالم، كتاب في جريدة رقم 56 (السنة الخامسة)، 5/ 6/ 2002، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، مؤسسة الحريري، يصدر بالتعاون مع وزارة الثقافة، بيروت – لبنان – وهي النسخة التي اعتمدت عليها في دراستي، وليس على نسخة الرواية التي صدرت عام 2001 عن منشورات المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المملكة المغربية.

السردية وتعرية عجزها... تحطم نموذج الحبكة الذكورية لتترك النص هشيما، كما يقول الناقد عبد الله الغذامي، وعليه تتحقق هنا أسبقية الجسد على النص، بمعنى أن النص يخرج من جسد لا هو بالأنثى ولا بالذكر، وهذه الرؤية تقع ضمن الشفرة الرمزية التي تعتمد على الجسد الإنساني بوصفه كلية النص، وبهذه العملية ينتج النص المشفر.

ومن خلال الجدلية – الجنسية، تتكشف لنا العلاقة المتناقضة داخل الجسد، وتميزه عن الآخرين، وتوحده مع العالم، وغربته مع الواقع، ويتحكم بهذه العلاقة الوعي الذي تمتلكه خاتم، وعي يتصف بالكثافة، يعمل على تعميق الإحساس بالانقسام داخل جسدها، واختلافه، ففي هذه الحالة يكون هنالك جسد مزدوج ووعي متداخل، غير متناقض، منسجم، ومنهما نستخرج المستويين التكويني والدلالي لشخصية خاتم، والتغلغل إلى أعماقها غير المستقرة، القلقة، التي تصبو إلى الوحدة والتكامل، بعيدا عن هذه الازدواجية، والتمزق بين اتجاهين مختلفين، لكن هذه الازدواجية تتوقف تجاه الخارج، لتمارس وضعها الحقيقي المفروض عليها بيولوجيا والمحكومة به اجتماعيا.

تتجاوز رجاء عالم النظرة التي ترى في الأنثى الجانب السلبي الضعيف للكائن الإنساني الخاضع للرجل، وفي الذكر الجانب الإيجابي القوي المخضع للأنثى، ونلمس ذلك في خاتم الشخصية الإنسانية المركبة، التي صورتها الروائية بقصدية عالية ودقة عميقة، ولتفسر الاجتماعي بالفردي، وأن الموجود الإنساني ليس

هو الخنثى، وإنما الإنسان: الأنثى والذكر، الإنسان الذي فيه الطبيعتان الذكورية والأنثوية، فإنهما الحياة وجوهرها الإنساني.

منذ بداية الرواية نحس بأن هنالك شيئا مفقودا أو غائبا عن القارئ: (انشق غشاء الخضرة وبانَ ما بين ساقي الوليد، بإصبع مرتعد أشارت سكينة لما بان، وجاوبها اصطكاك أسنان الشيخ نصيب[26])، إنها الشفرة الغائبة التي يبني النص عليها، إنها الشفرة التي تعمدت الروائية أن تخفيها، إنها حقيقة خاتم، وهذه الحقيقة لا تكشف من قبل الأخوات والجواري، إلا بلحظات: قبل مقتلها في نهاية الرواية، فتكون حقيقة مطعمة بالمرارة والخديعة لديهم، فلقد ارتسمت على وجوههم المذهولة (نظرة هي مزيد من دهشة على ذعر وغيظ وغدر ذاك الاكتشاف[27]) لقد رأوا السر- الحقيقة أخيرا، بينما القارئ يعلم به مسبقا دون أن يراه، لأنه كان قد فك رمز هذه الشفرة أثناء القراءة المتوارية في الكلمات، فالرؤية والمعرفة انحصرت بالأم سكينة، والأب الشيخ نصيب فقط، وتستدعي القراءة العميقة للرواية ميدانا دلاليا من الكلمات، فالقارئ – الناقد ينتقل عبر الشفرات من النص إلى لا تناهي الشفرات ليكشف المعنى(1)، وهذا يدفع بالقارئ لكي يتجاوز السر السؤال الذي يقول: ما هو؟

والموقف هذا يتشابه مع موقف سارازين بطل رواية سارازين لبلزاك، حيث يكتشف الخديعة التي وقع فيها، وحقيقة

---

[26] المصدر السابق، ص 7.
[27] المصدر السابق، ص 31.

المرأة التي أحبها زامبنيلا كونها (كونه) لا امرأة ولا رجل، فإنها (حقيقة مريعة إلى نفسه)(2). فالقارئ هنا لا يكتشف تلك الحقيقة- السر، إلا مع سارازين قبل مقتله في نهاية الرواية على يد رجال الكاردينال سيكونيارا، عشيق زامبنيلا. فقد كانا يعتقدان بأنها (المرأة، بكل مخاوفها المفاجئة، وكل نزواتها الطائشة، واضطراباتها الغريزية، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجحاتها، ورقة مشاعرها) (3)، بينما هي امراة زائفة، وولد مزيف في خاتم، وفي الروايتين كلتيهما؛ سارازين وخاتم، تكون شفرتهما الرمزية؛ التشوه، الذي هو المحور الرئيسي لهما، أي لا طبيعية الجسد.

من هي / هو خاتم؟ تقول زرياب لرفيقاته في المبغى:

بنت في ثوب ولد، مثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده، نقلوه لجسد، لا هو بالذكر ولا بالأنثى، في الأفراح والولائم أنثى، وفي الصلوات ذكر، أي لغة يمكن لجسد هذا الإنسان أن يتكلم؟ لو استراح للغنج واسترسل فمن أين يجيء بالرجولة لحمل ثوب؟ جسد محبوس في لغتين، صار للشك في الوجهين لا هو يستريح للأنثى ولا للذكر[28].

يعد تأويل (أي جانب من جوانب النص تأويلا لواحدة من الشفرات "القوة الغائبة "التي تعمل بصمت في عوالم المعنى المضطربة ضمن إطار "شبكة اللغة المتاخمة" التي تشكل انسيابية النص) (4)، بمعنى انتقال الدراسة الباحثة عن المعاني على مسار

[28] المصدر السابق، ص 22.

واحدة من الشفرات، الواقعة خارج نطاق النص، وفي استطاعتنا القول بأن عملية تفكيك الشفرات تعطي المجال لإنتاج نص آخر.

وكما قلنا فإن النص محصور في الجسد، المهيمن عليه هيمنة مطلقة، والذي يكون حاضرا في جميع ثناياه، وصوره المختلفة، بتناغم وانسجام، والخاضع لدلالات تأويلية لا تخفى على القارئ: الجسد – المطر، الجسد – الآذان، الجسد - العود، الجسد- الغناء، الجسد- الحجارة، الجسد- الرؤية، الجسد- النور. الهواء. الصوت.

الجسد يخلق الجسد، من الجسد ينبعث جسد، وذلك باتحاد المرأة والرجل، أما في رواية خاتم، فالجسد معطل، ولا يستطيع القيام بفعلي الأنوثة والذكورة، فهو معطل عن خلق الحياة (لماذا لا يطاوع جسدي فيستسلم لهذه الرغبة الحارقة لاحتواء جنين بجسدي، ولا يستسلم للرغبة في الانصباب لجسد؟!.[29])، رغبة خاتم اللا محدودة في إعطاء الجسد هوية مستقلة مختلفة عن الآخر، لكن هذه الرغبة تبقى واقعة في ميتافيزيقيا الحضور، ويبقى الصراع محتداً داخل الجسد، وفي حالة ألم، أما تجاه الخارج فيتوحد، ليتوجه في محاولة بناء علاقة متوازنة معه، تتسم بالمثالية، متمثلة في اتحاد الجسد بالأشياء، لتكون البديل عن الآخر الطبيعي، (العود جسدي، هذا الكون الذي يعنيني[30]). رغم أن مركز الكون: الجسد، وفي موضع آخر من الرواية. يكون العود/ الموسيقى هو الجسد الآخر بالنسبة

---

[29] المصدر السابق، ص 27.

[30] المصدر السابق، ص 24.

لخاتم، لتعاشره معاشرة جنسية مثالية (خاتم لم تكف تهرب وتعاشر العود عند زرياب الحلبية.[31])، إنها معاشرة مبتورة، غير طبيعية، فليس من الممكن أبدا، أن تعاشر الأنا – الأنا بل الأنا – الأنت، ومن هذا يتشكل عندنا معنى سوسيولوجي ودلالة جنسية، مفهومة في هذه العملية التي تحدث، من خلال منظور معقد، ينتج عنه بنية دلالية، تصب في انزياحات الجسد، وإحالاته المتعددة (زرياب تقودها للتخاطب مع جسدها دون رجل[32])، ليس هذا فحسب، بل أنشأت زرياب طقوساً طوطمية أثناء حصول هذه العملية، حيث تقوم بنزع ثياب خاتم (مفترشة الأرض العارية[33]) عارية، فمفردة الفراش تحيلنا من خلال المفهوم اللغوي الإيحائي إلى العملية الجنسية، هنا خاتم والأرض عاريان والعود محتضن، هذا المشهد سوف يعطينا تأويلات مختلفة، وتفسيرات تنتمي إلى الشفرات: الرمزية، الدلالية، الإيحائية، تدفعنا للتفتيش في النص، للحفر فيه، من أجل العثور على الصور السلبية، الملحقة بالصور السردية، والتوصل مع زرياب الحلبية إلى الأسرار الخفية عن جسد خاتم، التي تعرف (ما لا يعرف، وكتمت حتى عن نفسها ما تعرف[34]).

يعمل غياب الهوية الجنسية في الجسد، على نشوء ممارسة سوسيولوجية مزدوجة، منقسمة، متناقضة، ففي الصلاة يوم الجمعة: غلام، وفي الأعراس: صبية، لكن (في اللحظة التي

---

[31] المصدر السابق، ص 22.
[32] المصدر السابق، ص 20.
[33] المصدر السابق، ص 19.
[34] المصدر السابق، ص 22.

يتقابل فيها شيئان متعارضان فإن من الممكن توقع التحامهما)(5)، وتعبر خاتم عن ذلك الوضع بدقة حينما تقول:

أنا لا أطيق البقاء مع أخواتي في المبيتات ووراء البرقع، أحب نظر الناس في عيني ونظري في عيون الناس على الطريق، لا أطيق خروج الحمارة دون أن أكون على ظهرها، أحب الاختباء وراء أستار الشقدوف، لأنصت لأخفاف الجمل على صخر الجبل، أريد أن أرى وأريد للأشياء أن تراني، أحب النقلة بين الشيء وما بعده وقبله أو وراءه أو نقيضه، أحب مراقبة النساء، الدخول في مجالسهن، وأسرارهن لكن لا أريد أن أكون سرا محبوسا هناك، لا أريد أن أختبئ وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف[35].

ترفض الاختباء، ترفض الانكشاف، لعبة مزدوجة خطيرة بالنسبة لها، وهذا ما يبدو لنا في الظاهر، لكن ما تريده، وما ترغب به، وما تصبو إليه، أعمق من هذه اللعبة، إنه حلم الإنسان، الذي يشترك فيه المرأة والرجل، إنه الذي يحولها، إلى النور/ الهواء / الصوت، إنها: الحرية، (فالحرية في الإنسان لا تتجزأ وإذا منحت المرأة الحرية لتتكلم، فسوف تقود حرية الكلام إلى حرية التفكير وحرية الفعل)(6)، حرية يقودها الوعي، فالوعي بالآخر، بالعالم، يعمق الوعي بالذات، فليس في مقدرة الوعي الانفصال عن الجسد الذي يحمله، وعليه لا يمكن اختزال الوعي والجسد ببعضهما، إلا أنهما دائمًا الارتباط، لكن ما وظيفة الوعي في هكذا جسد؟ وما هو موقفه تجاهه؟ إذا عرفنا أن الوعي الجسدي الجنسي يوجد في

---

[35] المصدر السابق، ص 12-13.

خاتم في صفة تعارض وتعاكس، على أن هذا التعارض ليس تناقضاً؛ إنه جدلي حواري، فإن وجود الجسد بهذه الوضعية، يحدد وظيفة الوعي في الصراع من أجل السيطرة على الجسد، فلقد قام الوعي بترويض جسدها – بالاشتراك مع مجهولية الجسد للآخرين وتكيفه مع الظروف الاجتماعية كما شاهدنا ذلك، وإن معرفة خاتم بذاتها، تعمل تغييرا موضوعيا، بنيويا.

فالشخصية الروائية خاتم، لا يمكن فصلها عن العوامل الاجتماعية الموضوعية، والتعامل معها على أنها فرد فقط، فلقد ابتعدت رجاء عالم عن النظرة (أو الرؤية) الزائفة اللاعقلانية للشخصية، في وسط مغلق، بل كانت خاتم شخصية عامة، متفتحة، غير مفصولة عن المجتمع، ولم تجرد من صفاتها الإنسانية، ولم تكن تكتفي بذاتها وتستقل بها، فهذه الشخصية لا تتطور بمعزل عن الواقع الموضوعي، بل كانت مركزا لبؤرة المعاني المشفرة، والتناقض المرعب بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، ويلخص باختين هذه الرؤية على النحو الآتي (كل عمل أدبي اجتماعي بالضرورة، وإن تلك الاجتماعية داخلية بالنسبة للعمل ومحفورة بعمق فيه)**(7)**، والرواية تنبع من هدف واحد وهو: تصوير كلية الحياة الاجتماعية ذات البطل الإشكالي، هكذا إذاً (ففهم أثرٍ أدبي ما، يعني توضيح علاقته برؤية العالم ضمن البنية السوسيولوجية الشاملة)**(8)**.

يتضمن السرد ثلاث قصص هي: قصة خاتم الخنثى- خاتم العواد، قصة خاتم – هلال، وقصة خاتم سند، وإن كل واحدة

من القصص الثلاث تمتلك محورها الخاص بها، إلا أنها تنتمي إلى المحور الرئيسي ألا وهو جسد خاتم، وفي نفس الوقت تتجاوزه إلى فضاءات شاسعة تحت جناح الرمزية- التأويلية، ولهذا (ينبغي أن نعد أي سرد له ثيمة، سردا رمزيا لا واقعيا)(9)، وليس هذا فحسب، فالشفرة الرمزية تتسيد الرواية، تبدأ الرواية بانبعاث سند، خاتم، هلال إلى الحياة وتنتهي بغيابهم ثلاثتهم سوية، ففي الموت ينتهي الجسد: الألم، الوعي، العالم.

ونلاحظ ظهور الدلالة الطبقية بجلاء، عندما تتعمد رجاء العالم وضع الفوارق الطبقية الحادة بين الشخصيات الثلاث، فخاتم ابنة ثري من أثرياء المجتمع المكي، وهلال ابن مهاجر من خارج الجزيرة، وسند ابن عبد، وتمتد هذه الفوارق الاجتماعية – الاقتصادية، لتشمل الدار الكبيرة المؤلفة من ثمانية طوابق، والفناء من خلفها يتألف من المقاعد السفلية للمهاجرين، والأقبية للعبيد، والإسطبلات للحيوانات، والدار تقع في الجانب المسمى النعيم، المقابل للجانب الآخر الحميم أو الجحيم، يفصل بينهما مسجد مهجور لا باب له، والعالم المحظور يتشكل من بوابات (أزقة): السراق، والبغايا، والبائسين، والتنابلة، وجميعهم يعيشون على هامش النعيم، أناس سحقتهم الحياة، إلى حد أنهم محصورون في عالمهم الذي حكم عليهم، بأنهم شاذون ومختلفون ومتخلفون، ولكن في هذا المنفى تعثر خاتم على جسدها في شهقة المومس زرياب الحلبية، وتكتشف مجاهله، وتحس بالألم فيه لأول مرة.

وتستخدم رجاء عالم الأفكار الحوارية، وأفكار الشخصية كمرآة، كمتاهة، كلغز، في استجلاء المعنى، وليكون مفتاح الشفرة الخفية (حذرت خاتم قلبها: "لا تعبر الجسر، هو جسر سراق، من يعبره ينصك قلبه للأبد ويذوب المفتاح، جسر قام ليخطف المفتاح"[36])، إنها شفرات إحالة: الجسر، المفتاح، وشفرة رمزية: الجسر/ المحظور، والمفتاح/ الحرية، وهذا نتوصل إليه من خلال الخطاب الروائي، وكذلك نتوصل إلى شفرة الباب السرية، حيث يجعل السارد حكاية خاتم موازية لحكاية الباب، ونعثر على دلالة الباب التأويلية في الفقرات التالية:

- حكاية البيت انطلقت، ربما من باب قام من زمن متأخر بآخر الدهليز، لم يكن الباب موجودا في جسد البيت الأصلي، لكنه ظل موصدا بلا مفتاح لزمن، حتى شمله النسيان فانفتح دون أن يعتني بانفتاحه أحد[37].

- باب الدهليز لم يكن له وجود يوم دخل سند نسل نصيب، ولا حتى حين حملت سكينة يوم البرد ووضعت طفلها الذي لم تطلع عليه قابلة، ليلتها لم تقم في الدار أبواب داخلية[38].

- على لحمة الباب انتصب جسد منقوش بضربات سكين، خط ودائرة الرأس مضروبة بعنفوان شفرة، إنسان مجرد أشبه بمفتاح تركته يد طفل محبوس وراء ذلك الباب[39].

---

[36] المصدر السابق، ص 9.
[37] المصدر السابق، ص 5.
[38] المصدر السابق، ص 6.
[39] المصدر السابق، ص 11.

– حين مست اليد خاتم توقف قلب الشيخ نصيب، ببياض عينه يجحظ لا على خاتم وإنما للباب الدخيل يصفق بآخر الدهليز، لأول مرة أدرك أن خيالا كان منقوشا هناك وزال الآن[40].

حكاية الباب تنتهي بهذه الجملة الإخبارية الكلية (أن خيالا كان منقوشا وزال الآن)، هنا نستطيع من خلال الخطاب السردي، العثور على رمزية الباب في شفرته الإحالية، وترابطيته بالجسد، فالجملة (على لحمة الباب انتصب جسد منقوش)، إحالة واضحة وصريحة لجسد خاتم، والفقرات تلك تبين مدى التداخل السردي، والترابط المعنوي، والالتحام الصوري بين جسدي خاتم والباب.

فالجسد يعثر على حريته في انفتاحه على الآخر، بلا قمع أو قسر، ويحقق هويته في العملية الفيزيولوجية الصميمية، ولكن في وضعية خاتم ذات الجسد المثالي، فالعملية تصبح مثالية أيضا، والعلاقة مع الأشياء تكون غير مرئية، وأحاسيسها المرهفة الرقيقة لا أحد يشعر بها باستثنائها:

وجاء همس الريح في حجارة المحراب:

"صلوا على أبينا نوح، صلوا على أبينا آدم.. أسندت شفتيها لحجارة المحراب وهمست:

"صلوا على أمنا حواء.."[41].

فهي وحدها تتناغم مع العالم المحيط بها بانسجام وتجانس صوفي، فالجسد يصبح محور وجودها، محور عالمها، فعبره

---

[40] المصدر السابق، ص 31.

[41] المصدر السابق، ص 14.

تتحاور مع الأشياء، مع الوجود، مع العالم، خاتم عبرت عن ذاتها بكل صدق وشجاعة، بكل حرية، لأنها اكتشفت السر الذي ظل غائبا عن الجميع بمن فيهم: سكينة - الشيخ نصيب - الشيخ مستور- سفر ياقوت - الشيخة تحفة، فقط كانت زرياب الحلبية تعرفه، وقادتها إليه بشهقتها السحرية، إنه سر الحياة، ديمومة الوجود الإنساني، والفناء فيه، لا يهم نوع الجنس، أنثى أو ذكر أو الاثنين معا، هذا السر تعطيه رجاء عالم بعدا أسطوريا لا يحس به القارئ لأول وهلة، وبما أن الواقع الروائي جزء من هذا السر، عليه أصبح الواقع الروائي بكل تناقضاته وأضداده ومفارقاته، واقعا أسطوريا مشبعا بالمعاني، وخاتم تعي واقعها بكل وضوح، فلقد اكتوت بنار التجربة، وبألم التجربة، وبرؤية التجربة، تجربة تشبه تجربة سدهارتا بطل هرمان هيسه، تختلف في التفاصيل وتتشابه في صورته الإنسانية للعالم، إنهما شخصية الإنسان الباحث عن نفسه بين الناس وبين ذاته، لذا لا بد من ألم التجربة الإنسانية، التي تقودنا للمعرفة، فرالعالم أيضا معرفة) (10)، وهذه المعرفة أعمق من (الصوت والجسد القابلين للتحريف بثياب أنثى أو ذكر[42])، لأنها تخضع لسلطة الوجود، السلطة التي تمثل علاقة قوى، ولأن كل علاقة قوى هي علاقة سلطة مؤسسة لمعرفة، فالجسد يصبح علاقة قوى وجودية في السلطة- المعرفة، (يرى ويُرى[43])، فالجسد- البؤرة، يرى ويتكلم ويكتشف، ضوء ولغة ومعرفة.

---

[42] المصدر السابق، ص 21.

[43] المصدر السابق، ص 26.

تقول ناتالي ساروت: "إذا أراد القارئ أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها من الداخل." ولنلاحظ أن لعنوان هذه الرواية (واسم الشخصية الرئيسة)، خاتم معنى رمزيا ودلالة، مع قصدية التسمية لإعطاء مدلول معرفي، فالمصدر الثلاثي للاسم (ختم) يدل على وضع إشارة ما على شيء ما – جسد، جلد، قماش، حديد، خشب، ورق...الخ، بمعنى أنه يترك في عمليته هذه: وشماً، حفراً، نقشاً، وفي بعض البلدان العربية يأتي اسم خاتم مرادفا لـ(المحبس)، وجميعها تكون على شكل دائري، وتأتي الدائرة عند الحلاج في الطواسين، مغلقة على الحقيقة: النقطة في وسط الدائرة، والدائرة ما لها باب، والدائرة في أساطير العراقيين القدماء، تمثل الكون، المتكون من ذكر وأنثى معا، تمثل الكمال الإنساني، والمحبس مشتق من الحبس/ السجن، هنا تتحكم ثنائية العبودية – الحرية، الجسد المستبعد، والجسد الحر، وفي الأخير يتضمن لدى رجاء عالم اكتشافا للجسد كحيز انقلاب وتغير، وسيكون خ، ت، م، خارج تاريخ الموت، ويتضح المعنى الأساسي ونفهم أن الخاتم اكتمال الرواية اكتمالا فعالا، وأنها الشفرة البوصلة.

تتسيد ميتافيزيقيا الحضور/ الغياب، ثنائية الجسد، حضور الذكر وغياب الأنثى، أو غياب الذكر وحضور الأنثى، في تبادل المواقع، في تبادل الأحاسيس، في تبادل وجهات النظر، في الرؤية للعالم، إنها ازدواجية مخيفة ينشأ عنها ألم فظيع، ووحشة، ووحدة عميقة مسكونة بالانقطاع، وجسد يتقاسمه قلب واحد،

ولسان واحد، وشعور حاد بالانقسام، باللاتكامل، إنها حالة إنسانية مصابة بالتمزق والمعاناة.

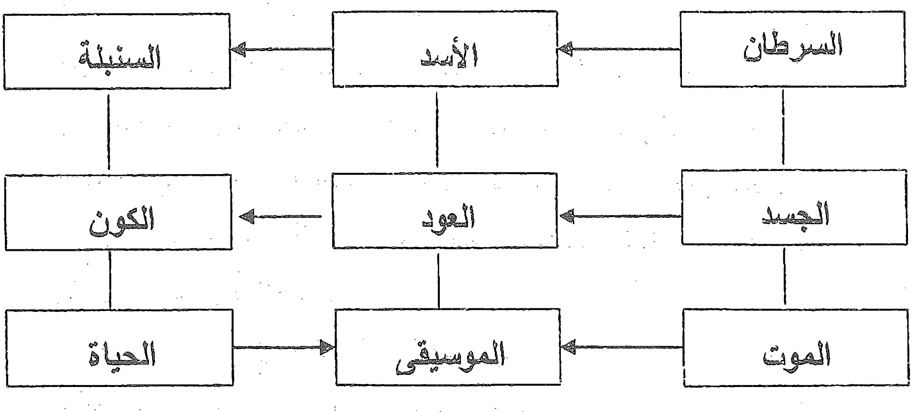
أتريد رجاء عالم أن تصرخ مع هاملت من خلال شخصية خاتم؟ (ما أعجب الإنسان من كائن، ما أسمى ذكاءه، وما أبرع عقله وحصافته! ما أشبهه بالملك في عمله الطيب، وما أشبهه في إدراكه ببعض الآلهة! إنه أجمل شيء في الكون)، رغم تشوهه الجنسي، فإن روح الإنسان مهما كان جنسه، لاتقهر، لا تحبط، وبتغلغل وعيه السوسيولوجي إلى أعماق جوهر علاقاته الإنسانية، غير المشوهة، غير المتناقضة، ولكنها في المستوى الجنسي تكون غير متكاملة، كما في رواية خاتم، لأن الفعل الإنساني – الجنسي مفقود، مما يسبب لـ(خاتم) انحرافات في صميمية العلاقة، وانزياحات في سايكولوجيتها الاجتماعية، وهذا أعطاها أن تمارس حياتها اليومية بازدواجية متقنة تكاد تكون بالنسبة للآخر طبيعية، لا تثير الشك، ولا تثير الفضول لديه، لأن هكذا نوعاً يعد جنساً نادراً.

أدركت خاتم بتجربتها الحسية المكتملة على يد زرياب الحلبية، في بيت البغايا- لاحظ أن خاتم قد اكتشفت جسدها، وعثرت على البديل في الحجرة الضيقة لزرياب المُنتهكة، فلقد علمتها زرياب العزف على جسدها وعلى العود – اللا توافق الجسدي مع الآخر، فالإحساس بالتوافق أمر فردي يتأثر بالعوامل الجنسية- السوسيولوجية- الثقافية، لذا لجأت خاتم في بداية أمرها، يقودها لا وعيها للنقاقير، إلى التعبير عما يجيش

في نفسها من حزن، وألم، وغضب، بدون كلام، ثم يتحول هذا الأمر بالعود إلى المثالية الجنسية- التسامي بالمفهوم الفرويدي – والاتحاد بالعالم عن طريقه لتشكيل هارمونية كونية، ليصبح العود بعدها هو الكون، فعبر هذه العملية تتوزع الشفرات السرية في سردية النص:

حين علا نغم الزير شعرت خاتم بعصارات جسدها تجيش، يصحو في جسدها صيف حراق، يتصبب العرق على نحرها، وتشعر به يسري بجسدها فيبسطه على قبة البروج الجهنمية من السرطان مرورا بالأسد للسنبلة، في جسدها سماء من ذروتها حتى مغربها، ويقبض جسدها على شباب مشحون بقواه الجذابة، كل من يعبر من طير ونور ينجذب لعريها المنطوي على العود[44].

وقد نقرأ هذه الفقرة على الشكل التالي:



[44] المصدر السابق، ص 19.

يتمثل لنا في هذا الشكل الشفرات المختلفة في تجانس، وتداخل مع بعضها البعض بقوة الموسيقى الهارمونية الكونية. فالشفرة (نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه، وإذا كان إنتاج الرسالة هي نوع من "التشفير" فإن تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى المدول هو نوع من "فك الشفرة" عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق الأساسي) (11) ومنها نستدل على قبة البروج الجهنمية، ونكتشف موقعها في جسد خاتم.

عند قراءتنا للنص الروائي (خاتم)، لا يمكننا إلا الوقوف عند اللغة التي تكاد تشكل لرجاء العالم المادة الأساسية. فاللغة عندها، لها أسرارها، وخباياها، وعوالمها، وأفلاكها، لأنها لغة قوية، متماسكة، مبهرة، مدهشة، ممتنعة، إنها لغة خاصة لرجاء عالم، كالقلعة الحصينة بأبوابها المختلفة، وطرقها المتنوعة، لا نتمكن من الدخول والوصول إليها إلا عبر ممراتها السرية، بعد قراءة مرهقة، وجهد مضاعف، إنها تهشم اللغة من أجل إعادة تشكيلها في أفق الميتالغة، مخترقة بها فضاءات السردية الذكورية وحتى النسائية، بدمجها للسردية اللسانية والدلالية بأعمق المستويات، ولتأسيس جدلية المعنى، فاللغة أساس المعنى/ الشفرة، حيث تجعل (النص، والإبداع هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلف والقارئ)(12)، كما يقول د. عبد الله الغذامي.

ومن خلال القدرة المشفرة لهذه اللغة تتعمق شخصية خاتم المأساوية، وتتحد العلاقة التبادلية بين القارئ والشخصية،

وبين الراوي والشخصية، وبين القارئ والمؤلف، وفي هذه العلاقة يتفكك الاتساق، ويتم الاكتمال الرمزي/ الجسدي للشخصية، ومنها تبرز سيطرة اللغة التامة على البنية النصية، بالإضافة إلى ذلك، تعمل هذه اللغة (على تعرية الرواية، من خلال إظهار مادية اللغة، بحروفها وكلماتها وجملها- سونيا ميشار)، وتعمل أيضا على تحويل مرجعية النص التاريخية – السوسيولوجية إلى إيحائية دلالية، ولكن تبقى هذه المرجعية مرتبطة بها بالخفاء ومنها تكون رواية خاتم، رواية جسد: يرى ويتكلم ويكتشف، ورواية ضوء ولغة ومعرفة.

الهوامش والإحالات:

1- س.رافيندران، البنيوية والتفكيكية: تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، ص83، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2002.

2- بلزاك، سارازين، ت: محمد معتصم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد، 1/ 1991، بغداد (كتاب العدد).

3- رولان بارت، نقد وحقيقة، ت: د. منذر عياشي، ص15، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، بلا تاريخ.

لم آخذ هذا المقطع المستل من قصة (سارازين) من النص المترجم من قبل محمد معتصم بل اعتمدت على المقطع المترجم من قبل الدكتور منذر عياشي المتضمن في مقالة موت المؤلف لبارت، المنشور مع كتاب (نقد وحقيقة).

4- البنيوية والتفكيكية، ص96.

5- تزفتيان تودوروف، المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت فخري صالح، ص132، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1992.

6- نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، ص150، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1974.

7- المبدأ الحواري، ص15.

8- جاك لينهارت، قراءة سياسية لرواية الغيرة، ترجمة وعرض: إبراهيم الخطيب، ص129 ضمن كتاب (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1984.

9- البنيوية والتفكيكية، ص78.

10- جيل دولوز، المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو، ت: سالم يفوت، ص131، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء- المغرب 1987.

11- أديث كيرزويل، عصر البنيوية، ت: جابر عصفور، ص266، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

12- نقد وحقيقة، ص11 (المقدمة).

نشرت في جريدة الأديب الثقافية، العدد 14 في 24 / 3 /2013 والعدد 15 في 31 /3/ 2013.

هوية الجسد

خارج حكاية زهرة / الأنثى

تعمل رواية ((حكاية زهرة))[45] لحنان الشيخ على تفجير قوة داخلية هائلة، داخل الجسد/ المرأة، ناشئة من اصطدامها بالوعي / الأنثى، الوعي الذي يكتسب من الجسد/ المرأة، وجوداً مغايراً، يمتلك حريته خارجه، ليشكل ملامحه ورؤيته تجاه الآخرين والعالم، بعين طفلة – امرأة، مع تحويل الجسد إلى شفرات مؤسطرة، دون الوقوع في دائرته، ولكن باتحادهما تكتمل الصورة لـ الجسد – الأنثى، ويتسم الجسد عند حنان الشيخ بالقمع، والكبت، والاضطهاد، والتدنيس بشكل بارز وحاد، لأن النص عند الروائية جسد امرأة متشظ، بل نص منسوج من رؤية ثنائية للبطلة والكاتبة، نص يتألف من جسد زهرة ووعي حنان، وهذا الجسد لا تتحقق هويته إلا بالتحامه وتداخله مع الجسد/ الآخر، فعندئذ تتحقق هوية جسد/ الذكر أيضا، وعند غياب أحدهما تغيب الهوية، لأن أحد الجسدين لا يشكل كينونة مكتفية بذاتها،

---

[45]- رواية "حكاية زهرة" حنان الشيخ، بيروت 1980.

إنه يحتاج الآخر وتمييزه وتعرفه وفاعليته القادرة على التشكيل) (1) (باختين)، فهما يخضعان لمبدأ العثور على الذات في الآخر، مع بقاء خصوصية كل منهما مستقلة، متفردة، متميزة، ولكنهما يعيشان نمطين من الحياة (واحدة كانت رسمية وجدية، وأخرى: سوقية بطريقة كرنفالية، حرة ومليئة بالضحك المكافئ بين الأضداد وبالتجديف، وبتدنيس كل ما هو مقدس)(2)، والنص الروائي هو موضوع مفتوح على تذوق جمالي لا نهائي، ولحظة جمالية مفتوحة، تتصف (بأنثنة) الوعي وتوعية الجسد.

تقسم الرواية إلى قسمين، الأول يحتوي على خمسة فصول: ثلاثة بصوت زهرة، والرابع بصوت هاشم (خالها) والخامس بصوت ماجد (زوجها)، وتقع أحداث الفصول في بيروت باستثناء الأول في أفريقيا، المنفى الذي تُهرّب إليه جسدها خوفاً من الفضيحة، وليكون حربها الداخلية (إن الحرب قد اندلعت في داخلي)[46] ، ولتكون فيها سجينة جسدها، المتقززة منه، ولا تستطيع السيطرة عليه (آه إني لا أقوى على جسمي)[47] في آن واحد.

والقسم الثاني، يحتوي على فصلين، بصوت زهرة، يكونان حربها الخارجية، (أريد أن أكون لنفسي، أن يكون جسدي لي)[48] ، حربها مع العالم لرسم خرائط جسدها فوق قارة نون النسوة، وتكون فيها متحررة من جسدها، مسيطرة عليه، ولتكتشف أسراره وخباياه.

---

[46] المصدر السابق، ص 36.
[47] المصدر السابق، ص 122.
[48] المصدر السابق، ص 99.

يمثل القسم الأول: الأنثى خارج الجسد، ويمثل القسم الثاني: الأنثى داخل الجسد، تحكمها علاقة جدلية – حوارية، لأن الرواية (ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية)(3)، الكلية التي تكون الحكاية فيها استرجاعا لواقع المرأة العربية وكشف الرؤية الذكورية لها في المجتمع العربي.

ورغم تعددية الأصوات في الرواية، وعدم اندماج أشكال الوعي ببعضها، ورغم حواريتها القوية، إلا أن صوت زهرة يطغى على الآخرين، ولكنه صوت يمتلك تأثيرا متبادلا تاما معهم ضمن المستويين الدلالي والتكويني، وفي تناصية الأشخاص، وعليه يتأسس متن جديد يقع وراء المتن المقروء، يعمل على سحب كبسولات المتن الملغوم - المقروء.

بالإضافة إلى ذلك توجد قراءة بصرية لسرديات الصور الفوتوغرافية الموجودة على الغلاف الأمامي للرواية، وهذه الصور تعطي إيحاءات متنوعة للقارئ في إيجاد المعاني، وإيجاد القيمة الدلالية للشخصيات التي تقص، وتُخبر في النص الروائي، وهذه القراءة المزدوجة، تشكل المدخل للتغلغل إلى الآخر، لا بوصفه موضوعا بل بوصفه ذاتا فاعلة، وميزة القراءة البصرية إذ تعطي معانٍ مشتركة فورية بين الروائية والقارئ، بعكس القراءة – النصية التي تمنح القارئ حرية في تعددية التأويل في القراءة.

ويكون الخوف المحور الأساسي في الرواية، ويتمركز فيها بكثافة، ويسود في النص ويظهر ذلك جلياً على زهرة (فمنذ وعيت وأنا في حالة اضطراب دائمة حالة خوف)[49]، بحيث يصبح الخوف

---

[49] المصدر السابق، ص 125.

ظلها الذي لا يفارقها حتى النهاية (أنا وحدي فقط مع الخوف)[50]، ففي البداية يستعبدها بالخضوع للحياة، وفي النهاية تتحرر منه بالانتماء للموت/ الظلام، بمعنى أن موت الجسد (هو وحده القادر على تحريره: ((بعد موتك، تصير إلهاً[51]))، (العتمة قد تحولت إلى خوف وجسمي قد تحول إلى خوف)[52]، وما بينهما يتناسل الخوف بشتى الأشكال، مخترقاً لغة النص، ويأتي الخوف في القسم الثاني بشكل مضاعف، لتداخل خوف الحرب الأهلية مع خوف زهرة الدائم، ولأن الحرب لا تجري في الواقع فقط، بل تجري وتنتشر في الذاكرة أيضا، لذا ففي هذا القسم يمتزج التاريخ الفردي مع التاريخ الجماعي، وتعبر لفظة الخوف هنا برمزها عن أبعاد عديدة تكاد تكون مفتاح الرؤية النقدية للرواية، فيصبح الخوف/ رمز – دلالة- وعي أسطورة، وأحيانا يتخذ صيغة مواجهة في النص، فعند زهرة يكون مواجهة مع الذات المستلبة، المقهورة، ومع الجسد/ المرأة، وعند هاشم علوش مواجهة مع السلطة القمعية، وعند ماجد مواجهة مع المجتمع الذي نبذه، احتقره، أدانه لانحداره الطبقي العمالي، ولقد وضعهم الشيخ في مواجهة أخرى، مواجهة الكبت والعنف، والعمل على إنضاج العلاقة غير المتكافئة بينهم لكي تعري (النفوس البشرية المرعبة، وكأنها في الجحيم)(4).

وتتلبس بالخوف منذ البداية وهي طفلة، (وقفنا خلف الباب نرتجف)[53]، وتتصاعد استراتيجية الخوف كلما توغلنا في

---

[50] المصدر السابق، ص 159.
[51] الصوفية والسوريالية، أدونيس.
[52] "حكاية زهرة" المصدر مذكور سابقاً، ص 227.
[53] المصدر السابق، ص 9.

الرواية، وكلما توغلنا في الحلول في جسد زهرة، إلى حين تساقط قطرات المطر في النهاية (إني خائفة)[54]، ليغرقه المطر في الموت، موت زهرة، عند ذلك يغادرها وهي غارقة ما بين الماء والدم، ما بين الحياة والموت، ما بين العبودية والتحرر، ما بين الانطفاء والانبعاث، وعودتها إلى حالة التوازن بعدما كانت قد فقدته في حروبها المتعبة، وعودة الخارج / الوعي إلى الداخل/ الجسد، (إنها تمطر، وقلبي يمطر، وعقلي يمطر)[55].

ونقطة الانطلاق في الرواية، هي الكراهية، والاشمئزاز من الواقع الذي ترصده في عناية فائقة بكافة أشكاله الإنسانية والسايكولوجية، وبالأخص رصد المشكلة الخطيرة للمجتمع ألا وهي تهميش وتغييب المرأة، ورصد الرؤية الذكورية التسلطية في العلاقة معها، ورصد النظرة المتخلفة عنها، وتناولت ذلك عن طريق توظيف البنية الجنسية المقترنة بالأبعاد الاجتماعية – الاقتصادية- النفسية- الثقافية، ومن خلال هذه البنية نتطلع إلى الأبعاد لاكتشافها، ومعرفة مدى ارتباطها بالحركة التاريخية- السوسيولوجية، وتثمين قيمة المرأة/ الأنثى في كلية المجتمع الشمولية، وفي اللحظة ذاتها تبين حنان الشيخ حدة التناقض بين المرأة والرجل، وبين المرأة والمجتمع، وعملت بإعطاء زهرة خصوصية إنسانية/ جسدية – أنثوية، غير اعتيادية، غير طبيعية، مع تعميدها من قبل أمها منذ الصغر بالخوف والخيانة (أدخلتني

---

[54] المصدر السابق، ص 125.

[55] المصدر السابق، ص 113.

مغطس الحيرة والتساؤلات والسحر وأنا ما زلت صغيرة)[56]. فالأم خانت زوجها لتوكيد ذاتها، أما زهرة فخانت جسدها لانفصاله عنها، مما أنشأ تقاطعا بين الجسد والأنوثة، واختلال توازنهما، ليؤدي بها إلى حالة فقدان التوازن مع العالم، وليتحد الخوف مع الجسد في سلبية مخيفة، إذ تفقد هويته حتى مع الآخر، وتكون واقعة ضمن مغامرة التابع والمتبوع. فلا الجسد تابع للأنثى، ولا الأنثى مالكة لجسدها، لذا قام الخوف بقذف زهرة خارجه كشاهدة تجاه الجسد (كنت شاهدة منذ البداية حتى النهاية، حتى الآن أنا متفرجة، ثم شاهدة على خرق عذريتي فوق السرير القذر، وعندما حملت كنت شاهدة على جسمي وعلى طاولة الدكتور العجوز، وممرضته)[57].

وتتحدد علاقة زهرة الجسدية في ثلاثة محاور/ رجال، ومن خلالهم تتشكل صورة زهرة السايكولوجية وتكون العلاقة بينهم علاقة حوار لغة الجسد، لا صوت ينبعث منهم، كل واحد يخاطب ذاته، والتحاور يكون معها بلغة الجسد فقط، لأنها هي أصلاً لا تجادل الآخر ولا تتفق معه (ربما ظن أني لا أقرأ ولا أكتب، وإلا ما كنت هنا أتعاطى لغة الجسد)[58]، حتى وجهة نظر الشخصيات الرجالية الثلاث لا يتم الكشف عنها من قبل المؤلفة ولا من قبلهم، فقط عرفتنا بهم من خلال علاقتهم الجسدية مع زهرة، فمالك استغل طيبتها ليغرر بها ويفض عذريتها، أما ماجد فأراد إخفاء

---

[56] المصدر السابق، ص 12.
[57] المصدر السابق، ص 118.
[58] المصدر السابق، ص 178.

نقصه الداخلي، وعقده بها، فتزوج منها، وأخيراً القناص الذي تمتع بجسدها، وعندما أخصب قتله (هل قتلني لأني حبلى أم لأني سألته إذا كان قناصاً)[59]. فالاقتناص هنا دلالة رمزية لمسخ إنسانية الإنسان، وإدخاله دائرة الحيوان.

ومما يزيد تعقيد إضاءة هذه العلاقة أو الولوج فيها لاكتشافها، أن زهرة لا تقوم ببيع جسدها مقابل المال، ولا تعرضه لشبقية به، (ومرة سحب من جيبه مئة ليرة وحاول أن يضعها داخل حمالتي، ارتجفت ذقني وأجهشت بالبكاء، ومددت يدي أبحث عنها حتى أعيدها)[60]، حتى لا تربطها بهم علاقة حب أو عشق (لا. لم أحبه. لم أطقه)[61]، ولو تعمقنا أكثر في دراسة مثل هذه الفقرات، ستجعلنا نكون في الموضع الصحيح والقراءة الصحيحة وستضيء مفاصل النص الرئيسية التي بدورها ستضيء المساحات المظلمة للنص لاستبطان أسراره الدفينة.

والقارئ الذي لا يرى في لقاء زهرة بالآخر/ الرجل، إلا بنية سردية جنسية مفضوحة لا يمكن أن يدرك القيمة الدلالية-الجمالية في النص، ويخلق إشكالاً تفسيرياً، ولا يمكن أن يستخرج المضامين الإنسانية والتناقضات الذاتية والطبقية والطائفية (فأحمد ورفاقه يقولون إنهم يحاربون الاستغلالية، ويريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة)[62]، ولا يمكن أن يحيط

---

[59] المصدر السابق، ص 226.
[60] المصدر السابق، ص 162.
[61] المصدر السابق، ص 118.
[62] المصدر السابق، ص 153.

باستراتيجية النص الشاملة، فالجنس لم يتخذ بعداً شهوانياً عند حنان الشيخ، إنما وظف كبعد إنساني، لأجل الإدانة والتغيير، فالحس الجنسي الإنساني (يندمج بالمحتوى اندماجاً عضوياً حياً، وبالطريقة التي يتخذ بواسطتها هذا المحتوى شكله، وهو يحمل إلى الأثر الفني الحياة التي ما كان يبلغها أبداً إلا إذا خاطب الكائن البشري بكامله) (5)، بمعنى عدم تجريد الجنس أو الفعل الجسدي من محتواه الإنساني، وجعله مجرد متعة رخيصة ورغبة محمومة، لأن هذه النظرة تنجح في تشويه العمل بكامله وتكريس الاستلاب للمرأة.

وتوجد في الرواية أربع وظائف مختلفة ترتبط بأربعة مستويات، وتكون مهمة الربط المتواجدة في النص، تثبيت الوظائف الملتحمة بالمستويات التي تكون متوازية ومتداخلة ببعضها، وتؤدي ذلك إلى انفتاح المعاني المغلقة، والعمل سوية في اتجاهين متعاكسين مع النص وما وراء النص وهي:

1- وظيفة كرنفالية على المستوى الواقعي.

2- وظيفة تدميرية على المستوى السايكولوجي.

3- وظيفة خيانة على المستوى الأخلاقي.

4- وظيفة مغامرة على المستوى الشخصي.

والمعنى العام يظهر في الرواية، من الفعل الجسدي المتعدي على الفعل الرمزي، الاجتماعي، النفسي، فهكذا يلتقي الفعل الجسدي مع الفعل التدميري لمدينة بيروت، ومع الفعل الكرنفالي بالالتقاء بالآخر، ومع الفعل الخياني في تدنيس الجسد،

والفعل المغامري في تفجير الجسد، وهنا يتميز الفعل الجسدي بكونه بنائياً من الداخل، ومتشظياً من الخارج، مع بقاء العلاقة الجدلية بينهما، لأن بدون هذه العلاقة تتيه المعاني، ولا نمسك بأسباب التمزق الداخلي لزهرة، وغرائبية الحرب الأهلية اللبنانية.

يكمن جوهر الرواية في تجربة زهرة في الطفولة، تجربة اغترابية تفتتح بها الرواية، تجربة مزدوجة ما بين الأم والبنت، ومختلفة؛ فبالنسبة للأم احتفالية، أما لزهرة فتكون متسمة بالغرابة والخوف، في غرفة مزيفة ودكتور مزيف.

يقول هيدجر: البداية هي الأكثر غرابة والأشد قوة، فعندما تشاهد الطفلة زهرة أمها تقفز عارية من بين شراشف الرجل الغريب، فما هو رد الفعل الذي سيتركه هذا المشهد؟! وما هو الانطباع الذي سينحفر في الذاكرة ويوشمها به؟ وما هي الآثار السايكولوجية التي ستخلفها هذه التجربة وراءها مستقبلاً؟

ومن ثم تنقلنا حنان الشيخ من عالم الطفولة- زهرة، إلى عالم المرأة – زهرة، فوراً بلا أي تمهيد وبأسلوب التداعي في بداية الفصل الثاني، من خلال جملة إخبارية تخبرنا فيها زهرة بأنها فقدت عذريتها، . وأجهضت مرتين، وما بين المشهد الأول والجملة الإخبارية تقع مئات الصور الغائبة أو المفقودة عن ذهن القارئ، بحيث تجعله في حالة ارتباك للوهلة الأولى، ولكن بعدئذ تستقر الصورة وتتوضح، ولكي يعيد بناء المشاهد في مخيلته، وليسد الفراغ الموجود بينهما، نلاحظ مع أوبير بأنه (إذا ما أريد لقراءتنا أن تكون قراءة متماسكة وشمولية فلا بد لها من العمل في اتجاهين

اثنين، متحركة مع تيار الكلمات وعكسها، وتكون النتيجة واضحة) (6)، عليه تتشكل الصور الممتلئة بالمعاني.

وابتداءً من شخصية زهرة وبقية الشخصيات الروائية: الأم – الأب – أحمد – مالك – الخال – الزوج – القناص، كل واحدة من هذه الشخصيات إنما هي مركز رؤيتها لأن كلاً منها يطل على عالم غير عالم الآخرين، ونحن على اطلاع تام على هذا العالم، إنها مراكز مستقلة متفاعلة في اللحظة ذاتها، وهذا ما حصل لزهرة بطلة رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ، فهي المركز الرئيسي للمراكز الأخرى، وهذا جعل بعض النقاد يسبغون عليها رمز مصر، ولكن وجهة نظر زهرة "ميرامار" لا توجد، لأن نجيب محفوظ لم يفرد لها فصلاً خاصاً بها، بينما "حكاية زهرة" كانت الراوية في الرواية كلها باستثناء فصلين.

وتعبر حنان الشيخ عن تجربة شخصياتها، وتكشف عن صعوبتها وثقلها على حياة الإنسان، وتعمل على أن تشاركهم خصوصيتهم بعين مراقب، وبالذات زهرة (حين كان بلزاك يتكلم عن قصته سارازين عن مخصيّ بزي امرأة كتب هذه الجملة "كان المرأة بكل مخاوفها المفاجئة، كل نزواتها الطائشة، واضطراباتها الغريزية، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجحاتها، ورقة مشاعرها") (7)، ولكن حنان الشيخ عملت على إضفاء بعد دلالي – رمزي لبطلتها، في تأويل البنية الواقعية لجسد زهرة، وهذا يدفعنا إلى الغوص عميقاً إلى لا نهائية المعنى الرمزي، لأن العمق هو الجوهري، ولأن التأويل يعطي المتلقي حرية المشاركة بفعالية في البحث

والتنقيب في النص، لاستخراج المعنى الرمزي/ الإشاري من الواقعي الأيديولوجي، مما جعل الجسد يأتي منحرفاً في النص، وهو ما سعت إليه الروائية، ومن خلاله أحالتنا إلى الرمز الاجتماعي السياسي، وإلى الحرب الأهلية اللبنانية، رغم أن سلطة الجسد مفقودة، ولكن رمزيته موجودة بكثافة، وهذه الإحالة تضعنا أمام رواية مخيفة تحكي عن تمزق الجسد: الإنسان والمدينة، وتمزق الحكي، وكأنها بذلك (تلملم أجزاء الجسد الاجتماعي النفسي: جسد البشر والمكان، جسد الروح والعيش)(8)، وهنا يشكل التمزق والخوف عنصرا توحيدياً بين الجسد/ زهرة وبين المدينة/ بيروت للشروع في عملية للعثور على الذات خارج نفسها (فكما يتكون الجسد ابتداءً في رحم الأم (جسدها) كذلك يتفتح الوعي الإنساني ويستيقظ محاطاً بوعي الآخرين) باختين.

وقد كتب الباحث أحمد الصمد عن الرواية اللبنانية المتأثرة بالتقنية الفرنسية الحديثة، وكيفية الاستفادة منها في تصوير الحرب الأهلية وانعكاساتها على تفكك البيئة الاجتماعية- الاجتماعية- الفكرية، وتفكك بنية النص الروائي وانعكاس ذلك على الشخصيات الروائية، بما فيها الشخصية الرئيسية التي جاء فعلها غرائبياً وموتها طبيعياً في "حكاية زهرة":

موجة تفتّتت فيها الشخصيات والنصوص وانتقل السرد من التردد والقلق إلى التداعي والإبهام والتهافت، لكأنما تقنيات الرواية الفرنسية الجديدة، قد وجدت في رعب الحرب اللبنانية وتخبط المثقفين في دوامته وضياعهم في متاهاتها واحتراقهم في

أتونها، الأرض الخصبة التي نبتت وتنضج، حنان الشيخ في "حكاية زهرة"(9).

ولكن حنان الشيخ تميزت عن بقية الكتاب اللبنانيين بأن أضافت عنصراً مهما إلى هذه الموجة، بتناولها مشكلة المرأة المحاصرة بالشوفينية الذكورية، والرؤية الاجتماعية المتخلفة باعتبار أن جسدها لعنة عليها، وعورة لها، ومدنسة به، من خلال مزاوجتها بهذه التقنية والحرب الأهلية الوحشية، التي عملت على إعطائنا معطيات خطيرة لوقوع المرأة في دائرة الاستلاب والقمع والخوف، لذلك جاءت الرؤية عميقة مكثفة لسيادة الأيديولوجية الرجالية في الأوضاع العائلية، والبنية السياسية، والتركيبية الطبقية- الطائفية.

والإيقاع الجمالي للجيد يشبه إلى حد كبير إيقاع الرقص بالجسد، فكلاهما لديه طريقة لاختراق دائرة الفهم، للوصول إلى تفهم الآخر والعالم موضوعيا بمعنى اكتشافه ومن ثم إعادة بنائه بطريقة إنسانية جمالية فنية، حيث يتحول الفعل/ حركة الجسد إلى لغة عالمية تفعل فعلها، كالموسيقى، والرقص، هنا الجسد ليس محتاجا إلى كلام، لأن كل الكلمات تتساقط، تتعرى، تضمحل، يبقى فعله، فالجسد يفصح عن نفسه، عن نزعته، عن ثورته، عن انبعاثه المطلق، مع كونه وسيلة للإبحار إلى دواخل الآخر والعالم والذات، وهذا ما أدركه أغلب الروائيين العرب، فهذا الروائي إلياس فركوح في رواية "قامات الزبد" يبين مدى فاعلية الجسد في الوجود الإنساني، ومدى حضوره في تلك اللحظة(10):

جاء صوت خطواته أولاً. فتح الباب فدخلت. تلاشى الانتظار وحضر الجسد.

سألته، وما كان جسداهما قد تعارفا بعد: ومن أنت؟

وأحيانا يتوازى الجسد مع الفكر، أو يلتقي في علاقة جدلي الفعل الوعي، ويكون في مستوى واحد في تحمل المسؤولية السوسيولوجية، وهذا ما نشاهده عند الروائية المغربية خناثة بنونة في رواية "الغد والغضب"(11).

– من المسؤول الآن: رأسي أو نفسي؟

وأجبت:

- لعله الآن جسدي!

وُظِّف جسد المرأة في الأساطير القديمة لأهميته الكبيرة فيها، ولكونه يمتلك قوة عظيمة في تغيير الإنسان وجذبه إلى المدينة، وتركه الصحراء، كما فعلت البغي الجسد السومرية في أنكيدو، البطل المتوحش:

هذا هو أنها البغي "شمخة" فاكشفي عن نهديك.

اكشفي عن عورتك لينال من مفاتن جسمك.

لا تحجمي، بل راوديه وابعثي فيه الهيام.

فإنه متى ما رآك انجذب إليك.

انفضي عنك ثيابك ليقع عليك

علمي الوحش الغرّفنّ (وظيفة) المرأة (12).

يبين لنا هذا النص السومري، عمق سحر الجسد وسلطته على الآخر وقوته الأسطورية عليه، والكشف عنه بكونه مساوياً

للمعرفة، بحيث تتحقق فيه معادلة غائبة هي أن الكشف = المعرفة، إنه تجربة السفر في الحلم والخيال، واكتشاف عشبة الخلود التي فقدها كلكامش، لبناء رؤية شمولية للعالم، ضمن حوارية الجسد، التي اعتمدت الروائية عليها في بناء الرواية، وعلى سردية اللقطة السينمائية المتداخلة مع بعضها، بالاشتغال على تقنية السرد المتوازي / المتزامن لتصوير عدة حالات في آن واحد، وهذا مما شحذ النص الروائي بحوارية جدلية متكاملة في مقطع واحد، يقع تحت تسمية ذاكرة وذكريات:

ماجد الزوج الغريب عني، ماذا يفعل إلى جانبي في السرير؟ ماذا أفعل أنا إلى جانبه؟ ماذا يفعل فوق جسمي؟ يابن خالتي قاسم، أبعد يديك عن أسفل بطني، لا أريد أن أعكر نوم جدي. يا خالي كيف تنبض عند فخذي، هربت من لبنان إليك. لماذا أعدتني إلى تلك الغرفة الحقيرة حيث كنت أرتجف كلما سمعت عجلة سيارة فوق الأرض، في الغرفة التي رأتني عارية؟ ووالدي وخياله فوقي، وأمي في فراش واحد مع الرجل الذي كان يعطني الدمى، وفخذ الدجاج، يا مالك هل لا زالت تحاضر، هل لا زالت تأخذ الفتيات إلى المقهى، مقهى الهاربين؟[63].

وفي حكايات "ألف ليلة وليلة"، كلما تتوغل شهرزاد في القص، تبتعد عن الموت وتقترب من الحياة، فعند انتهاء القص تبدأ حكاية شهرزاد خارج القص لتصبح حكاية غير مقروءة، أما في "حكاية زهرة" فكلما تتوغل زهرة في الحكي، تقترب من الموت

---

[63] المصدر السابق، ص 103.

وتبتعد عن الحياة، لذا فعندما يبقى الحكي مفتوحاً، تكون حكاية زهرة منتهية ولتصبح حكاية مقروءة ذات دلالات رمزية.

في نهاية الرواية يتساقط المطر على زهرة / الراوي (نقاط مطر خفيفة أخذت تتساقط وكلما لامست وجهي وقدمي. ازداد الألم)[64].

مما يدفعنا للتساؤل ما الدلالة – الرمزية للمطر الذي يغسل زهرة كما غسل الدكتور خليل في رواية "باب الشمس" للروائي إلياس خوري. عندما وقف مخاطباً يونس الأسدي الذي مات في نهاية الرواية:

"أقف هنا والليل يغطني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك لا يا سيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا" (13).

المطر يعمل على التطهير، مع العمل على تعميدها بالماء والضوء والدم للوصول إلى بوابات الشمس، بوابات جسد بيروت المشرع على قارات الإنسان السبع، بكل لغاتها وأجناسها وأشكالها وألوانها.

كونت الروائية حنان الشيخ تشكيلة نهلستية، باتحاد جسد / المرأة مع جسد / اللغة الذي أعطى نتائجه في جمالية النص الروائي "حكاية زهرة" والذي جعلنا نلاحظ (ثمة انتصار كبير لهوية المرأة بإعطائها الهوية الصوتية – الفكرية، بدلا من الهوية الجسدية)(**14**).

---

64 المصدر السابق، ص 255.

الهوامش والإحالات:

1- تزفيتان تودوروفة - المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين- ت: فخري صالح ص124، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1992.

2- م باختين قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي – ت: د. جميل نصيف، ص189 دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد 1986.

3- جورج لوكاش الرواية كملحمة برجوازية- ت: جورج طرابيشي، ص9، دار الطليعة، بيروت 1979.

4- م باختين، المصدر نفسه، ص213.

5- هنري لوفيفر – علم الجمال – ت محمد عيتاني، ص74، دار الحداثة، بيروت.

6- ال. ال. جيمز – النص وما وراء النص ت: د. محمد درويش ص85، مجلة الأقلام العدد الرابع/ تموز – آب/ 2001.

7- رولان بارت - نقد وحقيقة- ت د. منذر عياشي ص15، مركز الإنماء الحضاري، دمشق.

8- يمنى العيد – تحول في التحول: مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية، ص29، دار الآداب بيروت 1993.

9- مصباح أحمد الصمد- الرواية الفرنسية الجديدة وتقنيات التجديد- ص214- 215، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع 1990.

10- إلياس فركوح قامات الزبد (رواية) ص69، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

11- خناثة بنونة- الغد والغضب (رواية) ص77، دار الشؤون الثقافية، بغداد / دار النشر المغربية.

12- ثلماستيان عقراوي - المرأة: دورها ومكانتها في وادي الرافدين، ص191- 192 منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 198.

13- إلياس خوري باب الشمس (رواية) ص537، دار الآداب، بيروت 1998.

14- حسن النصار- اكتمال هوية الأنثى، مجلة تايكي، العدد السادس، صيف 2001.

نشرت رواية "حكاية زهرة" في جريدة الأديب الثقافية، بيروت 1980 العدد 53 في 29 / 12 / 2004.

رواية ((برهان العسل))

قراءة سوسيو - ثقافية

تقوم رواية ((برهان العسل))[65] للروائية السورية سلوى النعيمي[66] على لعبة الاختلاف والتطابق، ففيها يتأسس الاختلاف في السرد – التأويل، والتطابق في الرؤية – المعنى، فالنص هو الاختلاف عينه، ونصيته هي اختلافه عن نفسه، ومن هنا، فإن النص من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى، يدمجها، يستحضرها، لدعم النص الأصلي، ولتشكيل بؤرة مركزية، وهذا ما اشتغلت عليه النعيمي، عندما ملأت نصها بمقتطفات مستلة من كتب التراث تدور جميعها حول الجنس والمعاشرة، حتى محتويات الرواية لم تضعها على شكل فصول، بل عمدت إلى تقسيمها على شكل أبواب على طريقة كتب التراث العربية الإسلامية، وهذه المقتطفات المختلفة تقرأ أو تؤوّل ضمن أنها جزء من النص، وأنها ضمن المعنى العام الذي يقرأ بوصفه دلالة.

---

[65] "برهان العسل" سلوى النعيمي، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان/بيروت ط3/ايلول 2008.

[66] سلوى النعيمي، شاعرة وصحفية سورية تعيش وتعمل في فرنسا.

يخفي النص شيئاً ما، لذا يجب أن نكشف هذا الشيء، ونعلنه ونستدرجه، فالنص ينظر إليه هنا على أنه لعبة تمنح المؤلف والقارئ إمكانية إنتاج معانٍ كثيرة، وعلاقات تواصلية لا نهائية محققة للعمل وجودة باللقاء بين النص والقارئ، ففي هكذا نص نعثر على الذات والموضوع، والذات والعالم، والمؤوِل والمؤوَّل، وفي الاختلاف والتطابق - التأويل/ المعنى - يحدث اللعب، إذ إن لعبَ اللعب، هو تأويل التأويل، وتجلي المعنى، وفي الآخر تكون اللغة هي موضع اللعب.

أما الجسد في الثقافة العربية الإسلامية، فيكون شديد الحساسية والإرباك، شديد التوجس والحذر، وخاصة في النص الأدبي العربي المعاصر، الذي يتناول الجسد، جسد امرأة، امرأة تحكي عن مغامرات جسدها، وارتعاشاته، ولذته، وتشظيه في رغبته، وفنائه في الآخر، ولأن (الثقافة تحرم الجسد المؤنث من حقه اللغوي العقلي وتحصره في حقل دلالي واحد لا يغادره ولا يخرج عنه، إلا إلى متاهات الإقصاء والإلغاء)(1)، عليه تصبح أية كتابة من قبل المرأة عن جسدها، ضمن سياقات وأنظمة هذه الثقافة المتموضعة في ذهنية الفحولة، معارضة ومخالفة، وتعمل على تخريب الذائقة السردية الذكورية المحفورة عميقاً في الذاكرة المجتمعية.

إن رؤية الساردة للعالم وللآخرين وللأشياء تمر عبر جسدها، وهذا ما تعلن عنه منذ أول سطر في بداية الرواية: هناك من يستحضرُ الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روحي ولا

أرواح الآخرين. أعرف جسدي وأجسادهم[67]. فالوعي بالشيء، ينبثق من خلال الإدراك الحسي، من خلال الإدراك الجسدي، إن الجسد هو الوحيد الذي يستطيع احتواء واستيعاب الأشياء والتلاحم معها وتميز وفرز الآخرين، ففي تجربة الجسد (= التفاعل مع الأجساد والعالم) تتحقق التجربة الإنسانية، التجربة الوجودية. يقول موريس ميرلوبونتي ((إنني أرى أشياء العالم الخارجية بجسدي، ألمسها، أكتشفها، أطوف حولها))(2)، فالجسد هو الذي يوحدنا مع العالم، وهو الوسيلة التي نتوصل بها إلى صميم الأشياء، لذا لا جنس بلا جسد، ولا جسد بلا جنس، وبهما يتكامل ويتحقق الفعل الإنساني، باللقاء الجسدي بين الاثنين، بين المرأة والرجل، وبهذه الوحدة – الجنسية يتموضع ويتفصل ويتميز الأنثى عن الذكر.

لماذا اختارت الروائية ((برهان العسل)) اسماً لروايتها؟ قبل أن نفكك العنوان علينا أن نعبر عبر الغلاف الأمامي للرواية، إلى الرواية النص، ولو عرفنا أن سرد – الصورة يتطابق مع سرد – النص؛ لأن الصورة تمثل الجسد الإنساني، رغم أن اللغة فيها هي لغة الجسد، ولغة الصورة المشفرة هي جسد النصّ - الدلالة، والغلاف عبارة عن صورة امرأة عارية، راكعة على ركبتيها، لا يظهر في أعلى الصورة إلا أسفل ذقنها وجزء من فمها، وفي الأسفل يظهر أعلى مؤخرتها مطوقة هي وخاصرتها بسلسلة مذهبة، ملتصقة على فخذ رجل عارٍ، بكلتي يديها وكل صدرها، وشعرها مسدل على ظهرها وصدرها في حالة فوضى، يقول بارت: هناك صور معينة،

[67] "برهان العسل" المصدر مذكور سابقاً، ص 13.

إنها تمتع المؤلف بنفسه وهو يضع اللمسات الأخيرة على كتابه، فلذته هي الافتتان وبذلك تكون أنانية تماما). إن الصور في هذه الحالة أساسية، لأن لذة النص أساسية، ولذة المؤلف تظل موضع نقاش، في الكلمة والصورة(3).

برهان/ العسل! لنقرأ ما تقوله الساردة عندما تقابل الآخر الرجل:

- كنت أصل إليه مبللة وأول ما يفعله هو أن يمد إصبعه بين ساقيّ يتفقدُ ((العسل)) كما كان يسميه، يذوقه ويقبلني ويوغل عميقاً في فمي[68].

أما البرهان فهو الحجة، وقد برهن عليه أي أقام الحجة عليه، كما جاء في صحاح الرزاي، فـ برهان العسل = حجة الفرج = الحجة التي أقامها الفرج على الذكر.

تقول سلوى النعيمي: أردت أن أبرهن فعلياً على أن اللغة العربية قادرة على كتابة الجنس والتعبير عن الحميمي من قبل ومن بعد، وعلى أن لذة الجنس تحتل مكانة أساسية في هذه الثقافة بعيداً عن مفهوم الخطيئة والدنس، عبر تداخل نصي الحديث مع الاستشهاد بكتاب قدماء مثل الجاحظ والسيوطي والنفزاوي والتيفاشي(4).

لقد أرادت سلوى النعيمي أن تذكرنا بأن كتب التراث في الثقافة العربية الإسلامية تحتوي على الكثير من الكتب التي تتناول الجسد - الجنس، وهي مكتوبة من قبل فقهاء كبار وعلماء

---

[68] المصدر السابق ، ص30.

لهم بصمتهم الواضحة في الثقافة الإسلامية مثل كتاب (السحاقيات) للصميري، وكتاب (نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب) للتيفاشي، وكتاب (روض العاطر في نزهة الخاطر) للنفزاوي، وكتاب (رجوع الشيخ إلى صباه) مجهول المؤلف، وكتاب (طوق الحمام) لابن حزم الأندلسي.

طرح برهان العسل (سؤالاً أساسياً في علاقتنا بلغتنا العربية وبتراثنا العربي الإسلامي. لمَ نعيش هذا البتر المعرفي الذي يشوهنا، الذي يسمم علاقتنا حتى بأجسادنا؟).

لمَ نعيش هذا البتر المعرفي، ولدينا هذا الكم الهائل من كتب التراث التي تبحث في موضوعة الجنس، والجسد؟ يرى الباحث والناقد هيثم سرحان في كتابه (خطاب الجنس: مقامات في الأدب العربي القديم) أن الثقافة العربية تمتلك رصيداً أدبياً هائلاً لم يُقرأ ولم يُفكك ويؤول، يقول في ذلك:

الناظر في الظاهرة الجنسية في العالم العربي يكتشف أن الجنس موضوع محظور في التداول والتفكير والنشاط الإنساني، وذلك لأن هناك إكراهات فقهية واجتماعية وثقافية تمارس ضده وتؤدي إلى حجبه وإبعاده وإغفاله، ولعل من المثير للدهشة أن الثقافة العربية تملك سبعة قرون من الكتابة الجنسانية في تراثها لكنها تمنع وتراقب وتعاقب من يقترب من تناول الجنس(5). ليس ذلك فحسب، بل إن التراث كانت له انتهاكات كبرى في مجال الجنسانية مثل الاستحواذ على مصادر الجنس واحتكارها من قبل الخلفاء والوزراء والولاة والقضاة، في حين كانت الجماهير تعيش

بؤساً وحرماناً جنسيين، وتخضع لمراقبة ومعاقبة إذا قامت بسلوك جنسي يتناقض مع الأنظمة التي وضعتها السلطة، هذا الاختلال بحقل الجنسانية مكن خطاب الفقه من الخروج ببديل منهجي قائم على التحريم والتأثيم - التدنيس.

لقد عملت الروائية على الاشتغال على التداخل النصي منذ الأسطر الأولى، بين السرد الروائي والنصّيات التراثية، بحيث شكل ذلك فسيفساء ملونة، جسدت الوحدة العضوية في جسد النص، وإن هذا التناص حسب مفهوم جوليا كرستيفا أدى إلى محاولة تقويض سلطة المحظور والخروج منه إلى سلطة المتخيل: (الجنيد الذي كان يقول: أحتاج إلى الجماع كما أحتاج إلى القوت، لدي حاجة عضوية للماء والمني والكلمات: ثلاثة هي عناصري الأولية[69]) فالماء دلالة إيمائية رمزية جنسية، ففيها التوالد والخصوبة والحياة، ولا حياة بدون ممارسة الجنس (= الفعل البيولوجي)، وبدون المني، فالماء = المني، وهذا يذكرني بما يقوله سليم بركات:

فلتكن المياه عربتي وجيادي
فلتكن المياه عصاي إذا اجتاز كالأعمى،
سراديب البطولة.
المياه المياه.
درعي المياه.

---

[69] المصدر السابق، ص 52.

تبدأ الرواية بباب أزواج المتعة وكتب الباه وبجملة (أنا أستحضر الأجساد) وتنتهي بباب الحيل وبجملة (لم أعش حكايتي فضيحة)، والرواية تسرد بضمير المتكلم (أنا)، بضمير المؤنث للساردة التي لا تحمل أي اسم، وهي الصوت الوحيد، فهل الأنا هو صوت المرأة الذي تتحدث من خلاله؟ وتختلط علينا عائدية الأنا، ما بين الروائية والساردة، لأن الوحدة التركيبية للرواية قائمة على الخطاب النسائي الواحد، وبناءً على ذلك نرى أن عالم الحياة الذاتية الوجودية للمؤلف (هو ذلك الجانب من المؤلف الذي يتسرّب إلى النصّ، وبهذا يُقرأ المعنى أو عالم الحياة الذاتية من طرف المؤول بوصفه معنى النص، ورغم ذلك يتميّز معنى النصّ من النص، لأن ذلك المعنى يعزى إلى المؤلف، إن معنى النص، هو مضمون النصّ كما يتكشّف في أنواع الأنماط المختلفة: النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، فهرمنوطيقا النصّ الأدبي هي تأويل للمعنى الذي يقرأه القارئ في النص)(6).

ولكن من يؤسس معنى العمل هو القارئ، وفعل تأسيس المعنى هذا إنما هو طريقة يُعرّف النص طبقاً لها، ولكن هنا يختلف المعنى عن النص: ذلك لأن المعنى يتأسس في القراءة.

هذا يقودنا إلى العثور على تطابق الرؤية (= التشابه في وجهة النظر، في نمطية الشخصية، في الفعل الوجودي) عند الساردة والروائية جزئياً، فكلتاهما دمشقية: (دمشق مدينة طفولتي[70])، كلفت الساردة بكتابة دراسة بحثية عن الكتب

[70] المصدر السابق، ص53.

الجنسية العربية القديمة بناءً على طلب المكتبة الوطنية الفرنسية التي تعمل فيها كأمينة مكتبة، فتأخذ إجازة وتغادر باريس مع كتبها ومراجعها إلى تونس: (طلبت إجازة من عملي في المكتبة، حملت كتبي وهربت من باريس إلى تونس[71])، الرواية كُتبت ما بين باريس / تونس: (كنتُ أظن أن الكتابة في موضوع الجنس لم تعد من المحظورات لأنني كنت أقرأ ما يكتب، قلت هذا في النص نفسه ساخرة من الرقابة العربية في زمن الأنترنت – الحوار)، بالإضافة إلى أن الساردة شاعرة وروائية (عدتُ إلى كتابة قصائدي الصغيرة[72]).

ولكن هذا التشابه ليس معناه تشابهاً حرفياً، وليس معناه أن السادرة في النص هي نفسها الروائية في الواقع، لا أبداً، بل يقع هذا التطابق والتشابه في منطقة الما بين، بين التخييل واللاتخييل، حتى الفعل السردي مشمول بذلك، بالإضافة إلى التجربة، (فهي لاتسرد الحوادث التي حدثت بحد ذاتها، ومع ذلك هي تقدم إدراكات حسّية ترمي إلى الإخبار، والإمتاع، والإثارة)(7)، للقارئ الذي يبني عالمه الخيالي أيضاً، وبالذات للقارئ العربي، المليئة ذاكرته التراثية بالأساطير والتخيلات الجنسية الجامحة كـ (ألف ليلة وليلة)، التي وضعها البعض في قفص الاتهام، بعد ألف عام، لمحاكمتها كداعرة تعمل على إفساد العقول، وتقوّض وتزعزع الأخلاق، رغم أنها تعتبر من روائع ما أنتجه الفكر الإنساني، ورغم قيمتها الإبداعية والثقافية، وهي من أشهر كتب التراث في الثقافة

---

[71] المصدر السابق ، ص 71.

[72] المصدر السابق ص 96.

العربية الإسلامية، ومصدر لكثير من الأعمال الإبداعية الأدبية في القرن العشرين.

لقد أحدثت سلوى النعيمي خرقاً في بنية الدكتاتورية اللغوية الذكورية، وخلخلة المركزية الفحولية المهيمنة على السردية العربية، والعمل على تكريس خطاب الأنوثة الذي يؤمن بالثنائية الجنسانية.

إن القارئ قد يكون مخطئاً في فهم النص على المعنى الذي قصده المؤلف - أحيانا يكون المعنى مراوغاً - رغم أن سلطة النص مستمدة من التداخل النصي بين التراث واللحظة السردية في الرواية، فإذا قرأ القارئ النص، ثم يعلن رأياً قاطعاً يكون قد وصل إلى حالة التوحد مع النص، ليصبح متفرداً، لا يمس، بينما يظل النص مرجعياً من الناحية العملية، إلا أن القارئ يصبح دكتاتورياً، والحقيقة تظهر فقط من خلال القراءة المختارة للنص، والقارئ هنا وبالذات في هكذا رواية، يستطيع أن ينشئ أيضاً معنى النص، عن طريق اختيار مقاطع من النص لتقديمها إلى القراء، فيهدم مرجعية النص بعملية الاختيار هذه.

لقد ابتعدت المرأة في كتابتها عن لغة الرجل، بعد أن تعلمت منه فن الكتابة، ثم طورت نفسها، ووضعت لها أسلوباً خاصاً بها يميزها عنه، لذا لم يعد نتاجها مكرراً لنموذج الرجل، وبهذا اكتسبت وعيها، وحققت خصوصيتها، مؤكدة على وجودها كذات مستقلة غير تابعة للرجل، بعد أن تحررت من مخاوفها (8)، فتحرير الذات يعتبر في الحقيقة تحريراً للجسد، وفي رواية ((برهان العسل)) يتحرر الجسد من خلال الذاكرة والخيال، ولا يمكن فهم فلسفة الجسد التي يمكن التعبير عنها عبر المظاهر والحالات

السوسيولوجية والثقافية، إلا من خلال استيعاب عميق سوسيوتاريخي ورؤية شمولية لوعي الإنسان بجسده.

تحدد الذاكرة والخيال، مضافاً إليهما كتب التراث الجنسية، ملامح البطلة بها، وبهذه النقاط الثلاث تكون مكتملة، في تسطير رؤيتها لما ترغب، ولما تريد أن تعلنه، ولما تفضحه، بحيث أصبحت جزءاً من ثقافتها، ومخيلتها، وحياتها الجنسية، حتى تساؤلاتها كانت تتوقف عند معلميها القدماء لأنهم كانوا أكبر من هكذا أسئلة:

هل كوني امرأة هو الذي يفخخ قراءاتي السردية؟.

أليس اعتباري لها سراً جزءاً من تلك التربية المخصية التي ربيت عليها. لماذا يمكنني أن أتباهى بقراءة الأدب البورنوغرافي الغربي والشرقي وأخفي قراءتي للتيفاشي؟[73]

إن الحفر المعرفي الذي قامت به سلوى النعيمي في جسد هذه الرواية، وفي جسد بطلة الرواية، هو الجمع بين الرمز والخيال والواقع، مستمداً نسغه من كتب التراث العربية الإسلامية الجنسية، ومعتمداً على الرؤية السوسيوتاريخية والأيديولوجية والسياسية والسايكولوجية في انطلاق وتحرر الجسد باعتباره لغةً ونصاً مفتوحاً على كل الاحتمالات الممكنة للتأويل.

وبما أن الجسد الأنثوي حامل للعلامات، فهو إذاً يلتقي مع النص الذي هو نظام مفتوح من العلامات مع معانيها المتعددة، ولأن القراءة تفكك النص بحيث إن العلامات من جهة أولى، تحقق الدلالة، والدلالة من جهة أخرى، تحقق معنى من خلال التأويل.

---

[73] المصدر السابق، ص22.

نقرأ في ((باب المفكر والتاريخ الشخصي)) الفقرة الآتية:

المفكر حكاية وحده.

قسمت حياتي قسمين ق.م: قبل المفكر وبعد المفكر.

كنت أصل إليه مبللة تماما. يكفي أن أفكر فيه كي يفور دمي.

ألم يقل لي المفكر مرة، ونحن في المقهى، وأنا أغالب شهوتي إليه في مكان عام: لم أعرف قبلك امرأة يعلن وجهها ((انتصابها)) [74].

إن الكلمات ((لم أعرف قبلك امرأة يعلن وجهها انتصابها)) هي البؤرة التي تلفت الانتباه، فقد يتساءل أي امرئ من الذي يتكلم هنا؟ بالتأكيد لا يمكن أن تكون الراوية، حتى بصورة غير مباشرة، ما دام تؤول شهوة البطلة على أنه شبق، ولا يمكن أن يكون المفكر لأنه يعرف أن البطلة ترغب به بقوة، إن الصيغة ((يعلن وجهها انتصابها)) تشير إلى اهتمام شخصية واحدة، شخصية ليست هي البطلة ولا المفكر، وإنما القارئ، فالقارئ هو الباحث عن الحقيقة، وهو المتتبع للخطاب السردي، رغم أن الخطاب السردي الروائي موازي للخطاب السردي التراثي وأحياناً يكون متداخلاً مع الخطاب الآخر، إلا أنهما يكونان مستقلين، ويملك كل منهما خصائصه، ومميزاته، وتوجهاته الدلالية، إلا أنهما يخضعان لقرائية تأويلية موحدة، ذات اتجاهات متعددة.

وبالعودة إلى الصيغة ((امرأة يعلن وجهها انتصابها))، يكون معناها الدلالي الخاص المتمثل في نصية النص، غير معناها الدلالي

---

[74] المصدر السابق ص29.

العام المتمثل في إيحائية النص، فدريدا يقول إن هناك ((نصاً عاما ينقش، ويغمر عملياً، حدود خطاب تنظيمه، بشكل تام: الماهية، والمعنى، والحقيقة، والوعي، والمثالية، الخ))، مما يعني أن هنالك المعنى الغائب، الذي يكون باستطاعتنا استعارته ومواجهته مع الصيغة السابقة:

- قراءاتي السرية تجعلني أعتقد أن العرب هم الأمة الوحيدة في العالم التي تعد الجنس نعمة، وتشكر الله على هذه النعمة[75].

أما مفاجأة الراوية الكبرى للقارئ، فهي أن المفكر لم يكن موجوداً نهائياً، وان حكايته كانت لعبة سردية اخترعتها الراوية:

- قلت له: كن، فكان كما خلقته أنا بكلماتي[76].

ليس ذلك فحسب، بل تقوم الرواية بالتأكيد على ذلك، أن المفكر (كان حيلة) من حيل الكتابة، وهذا الشيء يعمل على قلب موازين المعادلة للرواية جميعها ويضعها في خط اللاحسبان واللامتوقع، واللجوء إلى منعطف خطير في قرائية تأويلية منبثقة من سردية فجائية، تظهر لأول مرة، لرسم مسارات ونهائيات، يشتغل عليها القارئ، فقط القارئ، وخزينه المتراكم من معارفه المتواجدة في فكره:

- يخطر لي الآن، وأنا أعيد قراءة ما أكتب، أن المفكر كان حيلة من حيل الكتابة وأنه لم يوجد أبداً، ولذلك كان لابد لي من أن أخترعه[77].

---

[75] المصدر السابق ص43.

[76] المصدر السابق ص147.

[77] المصدر السابق ص147.

الهوامش والإحالات:

1- د. عبد الله الغذامي – ثقافة الوهّم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت ط1 1998. ص83.

2- د. يوسف تيبس – تطور مفهوم الجسد – مجلة عالم الفكر. العدد 4. المجلد 37. أبريل – يونيو/2009. ص56.

3- ج. هيو سلفرمان – نصيّات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية. ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت ط1 2002. ص191.

4- حوار أجرته الصحفية ريم نجمي في قنيطرة مع الروائية سلوى النعيمي. أعادت نشره جريدة الوطن العراقية في العدد (27) 16/أيلول/2010، وأي اقتباس آخر للروائية الواقع ضمن قوسين وبدون ترقيم هو مستل من الحوار.

5- حوار أجراه محمود منير في جريدة (العرب اليوم) مع الباحث والناقد الأردني هيثم سرحان في العدد 4990 في 2011/3/6 حول كتابه (خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم).

6- نصّيات. م.ن ص121.

7- نصّيات م.ن ص151.

8- د. فاطمة بدر – خطاب المرأة العراقية الروائية. مجلة جدل العدد 7-8/ك2 شباط 2008. ص35.

نشرت رواية "برهان العسل" في جريدة الأديب الثقافية العدد 190 في 14/ كانون الأول /2011.

اللعبة الإيروتيكية

وتحولات التخييل السردي

في رواية "التشهي"[78] للعراقية عالية ممدوح، يظهر الفعل الجنسي على أنه عنصر إنساني فعال، في استراتيجيات السرد، وفي الإيروتيكية، ويساهم في صنع المعاني المختلفة المتفرعة منه: السياسية، السوسيولوجية، التاريخية، الأيديولوجية، وهنا بالذات تبرز السياسية التي كانت متوازية ومتداخلة ومضمرة للفعل الإيروتيكي، كل ذلك يشتغل عبر الذاكرة الفردية لبطل الرواية، وبعض الشخصيات الأخرى – كيتا، المغربية، يوسف، ألف -، وهذا يجعلنا نطرح على أنفسنا سؤالا: هل الذاكرة الذاتية تتماهى مع الذاكرة التاريخية؟ رغم أن الذاكرة الفردية مطلقة – بمعنى أنها ذاتية بحتة - والتاريخ لايعرف إلا النسبي كما يقول بول ريكور، ولكن التاريخ الشخصي يكون ملحقا وتابعا للتاريخ العام (= الشمولي) وبهذا تكون ذاكرة الروائية والقارئ – خاصة العراقي - مشتركة في التفاعل والتجربة لتاريخ العراق المعاصر، وزمن

---

[78] "التشهي"، عالية ممدوح، دار الأدب -2007.

الاحتلال الأمريكي، مما سوف ينتج رؤية أبستمولوجية خارج النص السردي، تزيد في تفاعل الاتصال القرائي وتعمقه من الداخل، فالخارج (= التجربة) له انعكاساته وإمكانياته في ترسيخ الداخل (= القراءة)، فالقراءة في رواية التشهي هي همزة وصل بين العالم الروائي للنص والعالم الواقعي للقارئ، وبهذا تحولت عملية القراءة إلى وسيط لإعادة التصوير، لإعادة التشكيل، فإن نقطة بداية الاتصال تبدأ من المؤلف لتكون نقطة نهايته عند القارئ، ومن دون: "قارئ يتملك عالم النص، لاوجود لعالم يمتد أمام النص، فالنص هو بنية في ذاتها لذاتها، والقراءة تحدث للنص بوصفها حدثا خارجا وعرضيا"(1)، فلقد يكون القارئ فريسة الاستراتيجية التي اشتغلت عليها الروائية وضحيتها، مادامت هذه الاستراتيجية مخفية في أعماق النص، ولأن تماسك الاسترتيجية سواء أكانت مخفية أم ظاهرة، فإن نقطة انطلاقها يكون في الجانب غير المرئي من النص الأدبي.

تبدأ الرواية وسرمد برهان الدين الذي لم يكمل الخمسين بعد؛ المترجم، والمنفي في لندن، والشيوعي السابق، بمخاطبة ذاته: "ماذا ألم بي وبصاحبي"[79]، وصاحبه هو قضيبه (ذكَره) الذي أصيب بالضمور والانكماش إلى حد الاختفاء، نتيجة السمنة المفرطة، ودخول الذكَر مرحلة اللاعتيادية حيث إنه لم يختفِ كليا، ولكنه بقي لاينتصب أبدا، إنها اللعنة، لأنه كان يعتبر عضوه الوسيلة لإثبات وجوده "بيولوجيا" في ممارسته للجنس مع النساء،

---

[79] المصدر السابق، ص2.

بينما كان هذا الانغماس غير الطبيعي يدلل ذهنيا على تستره على فشله في المواجهة عندما كان في العراق، وفي أوربا لاحقا. فالجنس هو التعويض: "إن عضوي المسن كان يجامع من أجل اللا شيء، من أجل الفراغ والتلاشيْ، من أجل الآخرين، لا من أجلي أنا[80]".

تعدّ اختيارت القراءة في التشهي اختيارت مشفرة أصلاً فيها، وتستدعي قارئاً يتجاوب معها، وعندها تتكشف بلاغة الرواية المتركزة على الروائية عن حدودها، وهنا علينا التأمل في لحظات ثلاث، تقابلها ثلاثة محاور متجاروة، متميزة، وهي:

1 – الاستراتيجية كما يتدبرها المؤلف وتتوجه إلى القارئ.

2- تسجيل هذه الاستراتيجية في تصور أدبي.

3- استجابة القارئ باعتباره إما فاعلاً أو باعتباره الجمهور الذي يتلقى (2).

وإن القول بأن الروائية تصنع قراءها قولٌ يفتقر إلى جدلية المناظرة، قد تقوم الرواية بإيجاد قراء جدد، نعم، ونعني بذلك القارئ الشكاك، فإن القراءة ماهي إلا عملية جدلية بين النص السردي والمؤلف الضمني، جدلية ترغم القارئ للرجوع إلى ذاته.

وهذا ماحصل في "التشهي" حيث قامت عالية ممدوح بتوصيل رؤيتها للأشياء إلى القارئ المتلهف لمعرفة مافي سطورها، دون أن تكشف له مفاتيح اللعبة، ودون أن ترشده إلى المداخل، لقد وضعته في عملية الاكتشاف، والسير فيها رغما عنه، فإن عالية ممدوح في غموضها هذا، وتضليلها للقارئ، قد قامت بتحريره من

---

[80] المصدر السابق، ص 8.

ذلك في الوقت ذاته، مع إحالة النص الروائي إلى ذاته، ليكون مؤوّلا إحالاته وشفراته في مواجهة القارئ، الذي تتحول قراءته عندئذ إلى قراءة تأويلية.

تتوزع سلطة سرمد برهان الدين الصورية في الكتابة والذهنية في القراءة، عليهما بالتساوي، وذلك حينما يبدأ الجسد بالتحول إلى مسخ، إلى جسد ميت عمليا (إخصاء + سمنة متوحشة)، لكن مع وجود التفكير، بكل استيهاماته وشبقيته.. وفعاليته، أو سيرته الحياتية معجونة بسيرته الجنسية، وهذا يذكرنا بمسخ كافكا عندما يستيقظ صباحا وقد تحول إلى حشرة ، مع بقاء عملية التفكير، ويتحاور مع أهله عبر باب غرفته الموصود وهو في خضم تفكيره بوظيفته وبمقابلته لأهله، فلقد عمل كافكا على مسخ جسد بطل روايته كله، حيث حوله إلى صرصار، بينما عالية ممدوح مسخت قضيبه (ذكَره) فقط، مع تشويه الجسد بالسمنة المفرطة، ففي هذا التوافق - المتنافر، تبرز عندنا الصور المضمورة، والمختفية، وهنا وفي هذه الحالة تعمل القراءة على إظهار غير المكتوب في النص.

ويتفاجأ القارئ وسرمد من موقف طبيبه الباكستاني (حكيم الصديقي)، عند مراجعته له في عيادته في لندن، بل وتكون أقواله متسمة باللامعقولية والشطط مع سرمد، موقف غير متوقع، وسرمد في قمة معاناته وتفكيره بصاحبه الذاوي، المنكسر الضعيف، المنكمش[81] يسمع صوت طبيبه الخالي من أي أمل:

[81] المصدر السابق، ص 12-14.

انظر إلي، في هذه اللحظة أريد أن أقول شيئا لنفسي وليس لك فقط، أبداً لم تكن أعضاؤنا ذخرا لنا. أعني ذخيرة وطنية. دائما هناك ذلك الأمر المثقل بالغم، الضمور، الانكماش وربما الاختفاء[82].

جملة تحمل من الدلالات – الرمزية الكثير، بـ انفتاحات تأويلية مختلفة متعددة، وخاصة (ذخيرة وطنية) دلالاتها التأويلية واضحة وهي الموت المجاني في حروب عبثية، وإذا علمنا أن سرمد قد مر بعدد من حالات الاختفاء؛ اختفائه عن العراق بسفره إلى لندن المصمم من قبل أخيه مهند لكي يستولي على حبيبته ألف، مطالبته من قبل دور النشر بإخفاء اسمه من على أغلفة الكتب التي يقوم بترجمتها، وأخيرا اختفاء جزء من جسده:

- كنت أتحذلق على حالي وأنا أحسب الاختفاء ضروريا في بعض الأحيان، قلت ربما هو اختفاء لحقبة من عمري[83].

- ابتسمت بدون مناسبة حين عادت إليّ ملاحظات دور النشر التي كانت تفاوضني مازحة أو جادة: "عليك بالاختفاء، نعني اختفاء الاسم، اسمك[84]".

- بالتأكيد هو إغراء حقيقي أن يختفي عضوك، كأن هناك مصلحة عليا مرتبطة بالاختفاء[85].

تتكئ بنية رواية التشهي على قضيب سرمد، أداة المتعة الجنسية، لقد جعل أدونيس الجنس أداة للتجاوز، وخلخلة

---

[82] المصدر السابق، ص 3.
[83] المصدر السابق، ص 4.
[84] المصدر السابق، ص 5.
[85] المصدر السابق، ص 3.

السائد، وتقويض سلطة المحظور "والخروج منه إلى واقع ميتافيزيقي، لأن الاستغراق في الجنس ينقل الإنسان إلى عالم آخر بعيد، متناسيا ذاته المادية الواقعية"(3)، بينما بطل التشهي اتخذه وسيلة لإثبات وجوده ولتعويض فشله، ثم تنبثق حين الضموز الذكريات والاستيهامات والمشاهد، ويكون الجنس/العضو هو نقطة الانطلاق نحو استكشاف المخفي، وذلك باستعادة سيرته الجنسية مع أربع من عشيقاته: فيونا لنتون الأربعينية ذات الشعر الأشقر الداكن؛ الأستاذة في المعهد البريطاني في بغداد التي فتحت بأيديها أكمام شهواته الداعرة، وإفساده بين ساقيها وهو لازال في الثانوية، ولازال ضائعاً مابين "الاستمناء والتشهي"، وهي المرأة المشعة برائحة وماء المضاجعة، والرغبة المخيفة المقذوفة من قصص ألف ليلة وليلة، إنها تضاجع مثل كاهنات معابد أور وبابل اللواتي جعلن أجسادهن متعة لكل عابر سبيل، إنها التي "تموت وتعود مابين ساقي ومائي فتبتكر صرخات لم أسمع مثلها من قبل[86]"، إنها الغواية بذاتها، بلحمها وشحمها، إنها المرأة التي تعيش للجنس وبالجنس، إنها تضاجع لكي تستمر في الحياة، وإن كل ماعرفنه عن السيدة فيونا الإسكتلندية، جاء على لسان سرمد، ولنستمع إليه وهو يوصفها بدقة متناهية:

ترفعني إلى أعلى وترفع ذكري أعلى، أعلى كثيرا، أعلى من الأعوام والبلدان واللوردات وملكات وملوك بريطانيا العظمى وكأنها تجهزني لتقنيات لم أجربها بعد، تدلك وتمسد كل شيء بيدها بقدميها بظهرها وبطنها ويتم الانفجار، فأشعر أنني بللت وجهها وشعرها

---

[86] المصدر السابق، ص 21.

ورقبتها ونهديها. كانت تأخذه بيدها وتجعله يصب كما يشاء على أطراف وأجزاء بدنها، فتضحك بطريقة شيطانية لم أسمع مثلها[87]، فهي تزداد إشعاعا وهو يزداد عتمة، في قولها له، وهي تحمحم: سأدربك وأعلمك. سأطبخك على نار جسمي حتى تتصاعد رائحتك من داخلي، من جوفي ولساني فأنا خليط من كل شيء، منك ومني. وأنت بكر تغرف على عجلة وبلا تركيز[88].

وبسبب مثل هكذا مقاطع وغيرها، منعت رواياتها، فتقول في إحدى مقابلاتها في مجلة نزوى الثقافية العدد 67: "فكتبي شخصيا كلها ممنوعة في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها، وأنا شخصيا ممنوعة لزيارة بلدان عربية لأنني لا أملك جواز سفرعراقي."، وللأسف الشديد إن كثيرا من المسؤولين في مجال الثقافة قد نصبوا أنفسهم فقهاء عليها؛ أي الثقافة، ولكنهم هم فقهاء للظلام، ولايستطيعون أن يميزوا مابين الواقع والخيال ومابين الحقيقي والحلم، فعالم السرد غير (= يختلف) عالم الواقع، وبالمقارنة، فإن شخصيات الروائية نفسها (هي "غير واقعية" تماما، و"غير واقعية" أيضا هي التجربة التي يصفها القص. وفيما بين "واقعية الماضي" و"لاواقعية القص" يكتمل التفاوت واللاتجانس) (4).

أما كيتا عشيقته البرلينية، الشيوعية السابقة، خريجة جامعة كارل ماركس بدرجة امتياز، أول ماتعرف عليها في بيت أحد أعضاء الحزب الشيوعي العراقي بلندن، ونقرأ وجهة نظرها في أحداث

---

87 المصدر السابق، ص 20.
88 المصدر السابق، ص 19.

العالم وفي علاقتها مع سرمد ورأيها في الشيوعية، من خلال اشتراكها في السرد، إضافة إلى وجهة نظر سرمد فيها، وعلاقته الجنسيه معها، وللدلالة الرمزية على ذلك لنتأمل ما تقول له كيتا في أثناء الجماع على لسانه:

اسمع أنت لا تضاجع لكنك تنتقم، أخبرني، هل جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذه، وممن ياعزيزي[89]).

هذا يذكرني بـ بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وإشكالية علاقاته مع نسائه، في فقده السيطرة على نفسه عندما يكون في الفراش معهن، لحين قتله زوجته الإنكليزية. فالانتقام ماهو إلا نتيجة حتمية للتراكمات السايكوسوسيولوجية وترسباتها ضد الاستعمار والاضطهاد والعنف والاستغلال، والصراع بين الشرق والغرب، والرؤية المشوهة لكل منهما، ولكن سرمد كان يعمل على الانتقام من ذاته بتعهر جسده لحد أذية الآخر، أحيانا، لأنه فقد بلده إلى الأبد دون أن يكسب بلدا آخر[90]. وهذا حال الشيوعي المهزوم مهيار الباهلي أحد شخصيات رواية "وليمة لأعشاب البحر"، فإنه يغرق نفسه في تجاربه الجنسية، والالتذاذ بها، عبر استعادتها كل مرة بشكل آخر لكي ينسى أين هو، ويلتقي في هذه الرؤية مع سرمد عندما يقول:

(أما وطني أنا، فهذا البانسيون وهذا الجسد).

بل نرى أن رؤية سرمد أكثر تطرفا في ذلك، حينما يقول:

---

[89] المصدر السابق، ص 22.

[90] المصدر السابق، ص 74.

(فعضوي هو الآخر أحسبه وطنا[91])

هم مهزومون أمام حكوماتهم وأنظمتهم الاستبدادية، وليس ذلك فقط بل مهزومون أمام أنفسهم أيضاً. عندما يحصرون ذاتهم في أصغر مكان في العالم، في الجسد- المكان، ولكنهم في اللاشعور، يبحثون عن المكان الأول، "لأن من بين جميع الأمكنة الحقيقية والمجازية علانية واستفزازا وجمالا هو الجسد"(5)، وهو الذي يشكل المكان الأول لنا أيضا كما يقول بول ريكور، وبإمكاننا أن نتعرف على مدى قوة وسحرية الجسد لدى عالية ممدوح في أدبها، وماذا يشكل عندها هذا الجسد حينما تصفه بطريقة مليئة بالخشوع والتعجب:

(أتذكر دائما جسد السيدة افتخار عاهرة الحي الذي كنا نسكنه وهي تحت العباءة وتمشي وراء جسمها يسابقها حيوان لامثيل له) (6).

وعندما يكون هو مع مجموعة من الضيوف ومن ضمنهم كيتا في ضيافة السيدة هنكا البلغارية، وهو يتحاور معها يشطط خياله في رسم صور فانتازية لأعضائها الجنسية مع اقتحامه العنيف فيها:

رفعت كيتا رأسها وابتسمت في وجهي. كنت أشاهد في تلك الابتسامة مبيضها ومهبلها وبالحجم المكبر. شاهدتها وأنا أخترقها على السرير وهي تئن وحبات العرق لاتقوى على مسحها فأمسحها بشفتي. كانت بين ذراعي وهذه الضحكة كانت تصلني كهديل (الفختاية) فوق تيغة حوشنا بالوزيرية[92].

---

[91] المصدر السابق، ص 99.
[92] المصدر السابق، ص 26.

ومن المفارقات العميقة في رواية التشهي أن أغلب شخصيات الرواية من الشيوعيين السابقين: سرمد برهان الدين – كيتا – نسيم جلال– الطبيب السوري يوسف – أبو مكسيم - وأعتقد أن ذلك كان مخططاً له مسبقا وبقصدية عالية من قبل الروائية، فالقياذات سقطت مع سقوط جدار برلين، فـ كيتا تقول عن نسيم وهو عينة من شيوعيي الخارج: "كان يردد وهو داخلي: أن الشهوانية السياسية لا تصل إلى الشهوانية الجنسية[93]"، بل إن البعض منهم قام باستغلال الشيوعيين الهاربين من البلد، مثل: أبو مكسيم؛ الشيوعي المتأمرك، ذو اللهجة العراقية – الإيرانية، الذي يقدر أن (يدحرج رؤوساً كثيرة وفي أوقات قياسية وليس بيده وبدون شفقة تذكر.. إنه متفرد[94])، ليس ذلك فحسب بل إنه كان يقوم بعقد صفقات مشبوهة، وأعمال قذرة، ورغم ذلك كان يضع البازباند في مكان من جسمه، إنها الازدواجية، وإنه السقوط الذي جعلهم يبررونه عند دخولهم تحت خيمة المحتلين، ويبررون العولمة والانفتاح، لقد أصبحوا بياعي كلام، إن هذا يجعل القارئ /الناقد في منزلة الرائي المتأمل ذاتيا إزاء المعاني التي نسميها التاريخ، والتي تطرحها عالية ممدوح بصورة مباشرة صادمة للبعض. فلقد عملت على اقتحام تابوهات الجنس والسياسة لبلد فيه حرب تلد أخرى، فهي تقول لوكالة فرانس برس:

"كيف تلاحق بلداً بالكلمات والسرد والشخصيات وهو يحتضر ما بين قوة الاحتلال وبين الخراب والجرائم والمليشيات التكفيرية".

---

[93] المصدر السابق، ص 32.
[94] المصدر السابق، ص 40.

هنا تتوضح لدينا مفارقة المعنى، التي تعمل على تصعيد وتزايد القدرة التأويلية عند القارئ، وتعمل أيضا على تحقيق الفكرة الاستراتيجية التأويلية التي توحد الروائية والقارئ، فالفكرة تقوم بوظيفة حلقة الوصل بين المعنى المتواجد في النص والمعنى الواقع خارجه، بل تتعدى ذلك لتكون بين معنى المؤلف ومعنى المؤوّل، لضمان مشاركة المعنى بين المؤلف والقارئ معا، وبهذا نستطيع الجمع بين ذاتية المعنى وسمة التأويل السوسيولوجية.

أما المغربية أمينة والتي أطلق عليها أبو مكسيم البيضاوية، فكانت بنت إقطاعي، تعمل في مؤسسة للأدوية في لندن، وهي زيرة رجال، وكانت تحب أنوثتها والكشف عنها، وتنام مع من تشتهيه ووقت ماتشتهي، وهي باختصار شديد: السكرتيرة والمترجمة الاستثنائية، وهي ليست لها أية علاقة أيديولوجية /سياسية مع أي جهة، إنها تمثل الشهوة المنفلتة، وهي بالنسبة إلى سرمد: "كانت أكثر نسائي شبقا وسخونة وضحكا عاليا[95]"و" كانت ألذ النساء إلى حياتي[96]"، وتقول له حين تشاهده في حالته الغرائبية:

(إنني أفهم صاحبك أكثر منك، سرمد، مدينتك تدك دكا وأنت غير قادر أن تدكني بوردة[97])، هل أصبح الجسد /الوطن غابة من القبور في هذا الترهل المتمثل بالاحتلال والأحزاب الدينية والأممية والقومية؟! لايقتصر العجز على الجانب الجنسي وإنما يشمل: العجز اليوم أمام المحتل كما بالأمس أمام الطاغية، ومايتركه ذلك

---

[95] المصدر السابق، ص 11.
[96] المصدر السابق، ص 80.
[97] المصدر السابق، ص 80.

من خراب وتدمير للنفوس وللأمكنة، إن في رواية التشهي تتداخل الزمكانية عميقا، وتتداخل الشخصيات والوقائع، حيث الكل تراهم موجودين في كل صفحة من الرواية، وهذا التداخل لايشعر به القارئ، لذا ينبغي "الاعتراف.. أن عالية ممدوح تمتلك أهم (الشفرات /المفاتيح) في الكتابة الروائية، ليس لأنها تجيد قواعد اللعبة بمهارة فائقة، وإنما لأنها تفتح مجال اللعب على الروائي الدال المفتوح على مستويات متعددة من الأصوات، بما في ذلك الكيفية في خلط الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والأحداث" (7)، وعليه يجب أن نضع لقراءتنا هذه هدفا في دراسة التضمينات والصور المتعددة والشخصيات المختلفة ومناقشتها بحيادية ومن ثم ربطها بالجوانب السياسية والسوسيولوجية والتاريخية والأيديولوجية، لكي نتمكن من العثور على الشفرات /المفاتيح، ضمن سياقات الجدلية /التأويلية وانفتاحاتها على الجوانب الثقافية الحديثة.

إن المميز في التشهي، هو عندما نقوم بتحليل مضامين الرواية وارتكازاتها، ورؤيتها، وتحولاتها التخييلية - السردية، لانستطيع تناولها بعيدا عن شخصيات الرواية أبدا، وإلا كانت مبتورة، ويسقط التحليل في فخ التجزئة القسرية، بمعنى أن أية دراسة تتناول الرواية، ولاتعرج على الشخصيات تكون وكأنها تبحث في القشور، ولاتستطيع تجاوز المربع الأول، وللتداخل العميق في سردية النص: الزمكانية، الشخصيات، الأحداث، تداخل الحوارات، تمفصل شكل الرواية. مثلا تبدأ الرواية بمقابلة سرمد

للطبيب الباكستاني، بينما هذا الحدث في حقيقة النص يكون قبل ذهاب سرمد إلى باريس للعلاج في مصح صديقه الطبيب يوسف، فالتسلسل الزمني في هكذا رواية قد ألغي تماما، لأن النص كله مبني على الذاكرة، فهي رواية – ذاكرة، لتتحول قبل نهاية الرواية إلى رواية – مذكرات على شكل مخطوطة: "- فلا أقدر على إعادة تركيب ماضيٍّ فجميع من سردت شذرات عنهم في هذه الكراسة ينفلتون من التجانس ولا أريد أن أبرهن من خلالهم على أي شيء.... كلهم حضروا إلى هنا، في المخطوطة، كل الأسماء التي ذكرتها هنا، وحتى لو حضر أصحابها مرة واحدة فقط، سوف أقوم بتعدادها وليس حسب التسلسل... حتى دخل الشقر تلك البلاد."[98]

التشهي، الشهوة، الاشتهاء، مفردات متعددة تلتقي في تشهٍ، الرغبة الملحة والشديدة في ذلك الشيء، الجنس، الطعام، الملابس، الكتابة، السياسة الخ:

- كنت أشتهيها وأشتهي تحولاتها[99].
- الشهوانية السياسية لاتصل إلى الشهوانية الجنسية[100].
- أنت اشتهيت أن تكون روائيا أو حكائيا[101].
- فأنا أحب الأكل والمضاجعة[102].
- فهذا الجسد الذي تملؤه الشهوة[103].

---

[98] المصدر السابق، ص 123-124.
[99] المصدر السابق، ص 28.
[100] المصدر السابق، ص 23.
[101] المصدر السابق، ص 134.
[102] المصدر السابق، ص 4.
[103] المصدر السابق، ص 95.

- أرجوك يا سرمد تعلم الهدوء هو أكثر قوة واشتهاء[104].

شهوة الدمار، وشهوة القتل المجاني، واشتهاء الأخضر الإبراهيمي "هكذا يسمي العراقيين عملة الدولار فئة المائة كنكتة"، وتشهي الخراب الضاربة أطنابه في كل زاوية، وشهوة إلغاء الآخر على الهوية، وشهوة الاحتلال في استباحة شعب ووطن، وتتجلى براعة الروائية في الإحالة للسمنة إلى عملاء الاحتلال: "السمنة جعلتني رهن ذلك الاحتلال[105]". ولقول كيتا له: "إن الغرب والشرق دمرا بلدك فكنت تفتي علي بصوت ممرور، ربما، البلد يغري بالتدمير أليس كذلك؟[106]"

ويتساءل سرمد بخبث مبطن عن معنى اسمه واسم بلده: "ترى مامعنى اسم سرمد، وما معنى اسم البلد، ذاك الذي هناك؟ "فـ سرمد = الأبدي = الأزلي، فكيف ذلك مع وجود عضو متعطل "مصاب"، بينما الطبيب حكيم يضعه في مربع الموت، وذلك لعدم قيام عضوه بواجباته الجنسية: لماذا لم تمت؟ ولاحل كان أمامك إلا الموت، أنت أصلا كنت مخصصا للموت، عضوك الكريم تخلص منك[107]، هنا توقف يهدد تجربة الأبدية هذه: في موت القضيب، هكذا تستمر المعركة بين الأبدية والموت، لكن العلاقة بين الأبدية والموت لاتمحى، أما رمز مهند، فهو لايحتاج للتفكيك أو التأويل العميق؛ لأنه يمثل السلطة الدكتاتورية، القمعية،

---

[104] المصدر السابق، ص 56.
[105] المصدر السابق، ص 92.
[106] المصدر السابق، ص 44.
[107] المصدر السابق، ص 3.

المستبدة، قبل الاحتلال، وهو ضابط مخابرات، وكان يستعين بكل شيء من أجل تحقيق مآربه، بالفتيات الجامعيات وموظفات فنادق الدرجة الأولى والثانية ونساء السياحة والخطوط الجوية؛ لقد قام بفتح شركات ومطابع ومجلات وصحف لتغطية أنشطته الاستخبارية[108]، وأسس وكالة مصرفية في بيروت سماها هندس، تورية لجعل الاسم "مهند = السيف = القتل، البطش، الدم" والعمل يتوافق تماماً مع اسم الوكالة، ففي اللهجة العراقية هندس تعني الظلام الدامس، حتى أخيه سرمد لايسلم منه:

"لا تتأفف كثيرا فلدي تسجيلات لك ولألف وأنتما بلندن في غرفة نومك وفي الفندق للبيضاوية وهي تصبغ شواربك وتحممك مثل حيوان رخوي لاتهش ولاتنش. لكيتا وأنتما بالحمام سويا وأنفاسك الرقيقة تمسحها من على الزجاج لكي ترى وجهيكما بالمرآة[109]." بل إنه كان أفظع وأخطر من ذلك، لوجوده في شبكات مشبوة وخطرة، معه أبو مكسيم الشيوعي، وأبو العز الفلسطيني، إنه بؤرة الشر الأسود، المعجون بالغموض والخيال، والقسوة والإغراء، فهو متوحد باطنيا متناقض ظاهريا.

يقول روب غريية: "الرواية بحث عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة"، أما في التشهي، فالواقع كان موجودا أصلا قبل كتابة الرواية، فالرؤية السردية عبّرت عن الواقع المتخيل بعين ثاقبة، واختزنت كل المتغيرات والحالات التي عصفت بهذا

---

108 المصدر السابق، ص 121.

109 المصدر السابق، ص 47.

الواقع المأساوي، فقط نقل إلى عملية التحولات التخيلية، ففي هكذا نص إيروتيكي ينظر إليه على أنه لعبة، تمنح المؤلف والقارئ إمكانية إنتاج معان وعلاقات لانهائية وللقارئ وحده حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص الإيروتيكي، وقد طور بارت الارتباط بين القراءة والخيال في مواضع عدة، فهو يتحدث في كتابه "لذة النص" عن العلاقة بين القراءة والتخييل الخلاق، ويحدد لاحقا فعالية القراءة بوصفها شهوانية "حلم - قراءة"، بل يكرس ذلك ويعمقه عندما يضع الأنا /الآخر/ العالم في علاقة جدلية عرفانية من خلال القراءة حيث تصبح "رغبة في الآخر وعشقا للجسد"(8).

وهذه العلاقة الجدلية - العرفانية في تقديس الجسد، نعثر عليها في علاقة ألف بسرمد، حيث وهو في وضعية الانهيار الكلي يجعلها بجانبه (يتذكرها بحميمية)، ولايستطيع التخلي عنها: "مرضي هو شهيتي لبطنها وفخديها وصدرها، لجميع أعضائها ولذاتها وتعاستها[110]" وينسى جميع الفروج التي ضاجعها باستثناء فرج ألف، اختزال في الجسد وفي التوحد وفي الذاكرة، أما هي فتكون الجهة الأخرى للجسد المتشاركين به، المنعتقين منه، والمتوحدين فيه، رغم فناء عائلتها بيد مهند، فالأب الدكتور رياض البغدادي وجد مقطعا بمشرطه، وسيف شقيقها تبخر، ووالدتها المهندسة المعمارية أصيبت بفالج أقعدها[111] هي بقت على موقفها المتحدي والمعارض بينما هو وقف (على الحدود القصوى مابين

[110] المصدر السابق، ص 110.
[111] المصدر السابق، ص 116-117.

الجريمة والجنون[112]) وقام برحلة اللاعودة منها (رحلة التخلي والخيانة) كما يسميها هو.

وباختصار شديد: نقول إن سرمد إنسان لامنتمٍ، ويتجلى ذلك في ذروة موقفه العبثي من الآخر والعالم، حيث يتماهى مع ذكره، وذلك عندما يسأله يوسف عن مرجعه يكون الرد متسما باللامعقولية، وبإسقاط جميع الثوابت: "نظرت في عينيه تماما، فتحت أزرار معطفي الصوفي وسترتي أيضا مددت يدي إلى ذكّري وأشرت عليه قائلا بتمهل شديد:

- (هذا...)[113].

من الواضح هنا أن القارئ كما الروائية تماماً ينغمس بصورة فعالة في خلق نص جديد، نتاج لتداعيات شخصية يستثيرها النص الأصلي ليجعل لذة عملية القراءة ترتبط بالإحساس المفعم بالذات، ذلك الإحساس الذي تفيد القراءة في بلورته، رغم انشغال القارئ في استبطان النص وتأويله، لينتهي بالتأويل الذاتي لذات ما وذلك لمعرفة نفسها ولمعرفة الذات الأخرى. وتتجلى قصدية المؤلف المختفية وراء النص، عند إشارة سرمد إلى ذكره بكل برود ولامبالاة، ليس إلى حاجتها للتفسير والفهم فقط بل إلى الاستيعاب المقترن بفرز المعنى، الذي يعمل على "انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء، وتلك هي القوة المرجعية الأصيلة للنص... ويسعى التأويل في مرحلته الأخيرة إلى المساواة والمعاصرة

---

[112] المصدر السابق، ص 117.

[113] المصدر السابق، ص 127.

والاندماج بمعنى المشابهة. وتتحقق هذه الغاية بمقدار ما يحقق التأويل معنى النص للقارئ الحاضر"(9)، ولتتحول الصور الوجودية إلى صور مجازية، وهذا ما يسميه غادامير بانصهار الآفاق حيث "ينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب. ومثالية النص هي الرابطة في عملية انصهار الآفاق هذه"(10)، وهنا تكون للخيال وظيفة تأويلية محددة في دعم ومساندة المعنى، وإمكانية طرح الأسئلة الحقيقية الأبستمولوجية.

وباستطاعتنا العثور على تحولات التخييل الإيروتيكي، بصورة جلية مع عمق في تمايز هذه التحولات، وتشظيها، حيث تتلبس الجنس والسياسة، وذلك في قول ألف: آه سرمد، الجنس معك يشبه التحريض ضد كل شيء، كلا، ليس هو الثورة أو التمرد كما تقولون في السياسة. الجنس معك يتبدل وينقلب من حال إلى حال فيجعل أشيائي الصغيرة في داخلي تنتقل من مكانها. تعرف، أشتهي لو كنت منحرفة بطريقة من الطرق، أعني، الجنس يظل أمرا مفتوحا على الدوام، يتغير في كل ثانية، يصير أنواعا وأنواعا ولاتكفيه التأطيرات والتنظيرات أو التعابير الشعرية[114])، إن هذه التحولات لاتخضع لأي شيء، لا للتأطير، ولا للتنظير، بمعنى أنها مفتوحة ويشتغل اللامتوقع واللامخطط فيها.

ألف..من هي؟ إنها المعيدة في الجامعة، والتي كانت جزءا من مؤامرة مهند لإقصاء أخيه سرمد إلى خارج العراق، دون أن تدري، لكي يستبيحها، وليذل سرمد من خلال جسدها بتعهيره من قبله.

---

[114] المصدر السابق، ص 114.

وتدخل العملية الجنسية معه أيضا في نطاق تحولات التخييل الإيروتيكي، في صورة سلبية، يقول لسرمد: "اسمع، خراء عليك وعلى ألف التي كانت تضاجعني وهي تحلم بك فوقها وأنا أعرف ذلك ولانحتاج لا هي ولا أنا إلى أي إثبات، ولكني أبقى داخلا فيها ليس بقوة الرغبة واللذة وإنما بشروط العداوة والبغض الذي يركبني وأنا أركبها"[115] اسمها أول حروف الأبجدية، أ، مليء بالألغاز والسحر، إنه نوع من "الترانيم السومرية"، وملحمة كلكامش، وأناشيد التوراة، "هل هو هكذا، حقيقي وخرافي".

وليس من الممكن أبدا، دون قراءات معمقة، وتأويلات تستند على مستلات من النص أن ننشئ عملية ترميزية دلالية، فمثلا هل اسم ألف "رمز إلى السلطة التي ظل الشيوعيون العراقيون يحلمون بها ويغازلونها عن بعد"(**11**)، فمن خلال قراءتنا تُستنبط الرموز وخاصة ونحن محكومون بسياقات الحياة التي يقوم عليها الوعي الجمالي/ التاريخي /التأويلي، وكانت عالية ممدوح متعمدة في عدم إعطائها اسماً صريحاً، فقط حرفٌ لايخضع لأي معنىً مادي، المعنى يولد من بين وقائع ألف، لذلك ينبغي (التسليم بلغة الخلق التي عبرها يوجه الإله خطابه.بيد أنه لايمكننا الانغلاق في فكرة مفادها أن "المعنى" لا يستعمل في الخطابات والكتابات فحسب، وإنما أيضا في جميع الإبداعات البشرية بحيث تكون قراءة وفك الرموز نشاطا تأويليا) (**12**).

---

[115] المصدر السابق، ص 46.

الفهم التأويلي لقرائية النص يضعنا أمام ثلاثة اتجاهات قصدية: قصد المؤلف، قصد القارئ، قصد النص، وبهذه العملية تنشأ جدلية – حوارية، تتجاوز ديالكتيك هيجل بين النقيضين، فما بين السمنة المفرطة وضمور الذكر، ومابين اليسارية المتطرفة والصفقات المشبوة، وما بين فكر سرمد المتناقض ودموية مهند الثابتة. ذلك كله نتبينه في إنتاجية النص المقروءة، وإنتاجية المؤول، ولكن ليس بالضرورة أن يتطابق مع ما قصده المؤلف! فقرائية النص إنما تحكمها قوانين وآليات مضمرة في داخل فعل القراءة، غير قوانين وآليات عملية الكتابة، وهذا يكرس بأن القارئ/ الناقد هو كائن تاريخي ثقافي.

تكون القصدية الثلاثية تلك، خاضعة لثلاث مفاهيم غاداميرية أساسية وهي: التفسير، والفهم، والحوار.

التفسير هو إيضاح شيء ما، أما الفهم من خلال التفسير فيكشف لنا نهائية الفهم الإنساني، فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا، أو تكثيف وعينا لمعرفتنا بالآخر وبالعالم، فالفهم عند غادامير يمثل: اللغة، الجدل، التاريخ، أما الحوار فهو يتضمن التفسير والفهم، لكنه يتجاوزهما، الحوار يتسم باللانهائية، وهو وسيط التواصل مع الآخر.

ويتساءل البعض لمعرفة كيف يصبح النص إيروتيكيا؟ بداية علينا معرفة العلاقة التفاعلية بين النص والجسد، ومدى عمق العلاقة التي تربطهما، إذ يمثل الجسد مجموعة من الرموز والعلامات والإشارات، بشرط ألا تقع في المخيال السردي الإباحي،

بل أن تتشكل في القراءات الثقافية المتعددة والأنساق المختلفة، مع رؤية متجذرة إنسانيا، وبهذا المفهوم نستطيع أن نكوّن رأيا عما فعله مهند بـ يوسف، لنبدأ بأقوال سرمد فهي سوف تكون مدخلا ولو ضيقا، ولكن سوف تعمل على إضاءة "الفعل" المرتكب:

"كنت أعرف جميع المكابدات التي تعرض لها من ملاحقات مهند ثم الفتك به والتواري من أمامنا أياما طويلة وكيف تمرد على الصداقات كلها وفر إلى جامعة الموصل"[116]

وفي المقطع السردي التالي يعلم القارئ ما معنى "الفتك به" وماهي طريقة الفتك تلك وكيف: "كل شيء يفعله بالظلام.. كان يتركني أنزف كما في المرة الأولى حتى يمتلئ لباسي الخام بالدم الذي بقيت صورته تطاردني حتى هذه اللحظة"[117]

هذا الفعل اللاإنساني، يترك جرحا مفتوحا نازفا في الذاكرة وفي الجسد عند حاملهما، مما سوف يترك ذلك على سيرته الحياتية والجنسية مخالبه الغائرة فيهما:

"تزوجت روزالين التي تكبرني بخمسة عشر عاما، لكني كنت أعيش بمفردي، أضاجع بصورة مزرية، ويصبح الأمر أكثر صعوبة إذا ما حاولت المضاجعة مرة ثانية؛ حيث أبدو مجهولاً، ليس من النساء فحسب وإنما من نفسي بالدرجة الأولى"[118].

هذا الحفر في المسكوت عنه (التغاضي) المضمّن في خطابات الجسد المنتهك يؤدي إلى تفجير تاريخ المكبوت لإغناء الثقافة الأبستمولوجية المعاصرة.

---

[116] المصدر السابق، ص 70.

[117] المصدر السابق، ص 71.

[118] المصدر السابق، ص 74.

تبدأ رواية التشهي بـ "اليه...و" وتنتهي بـ "و..."، بمعنى بداية لم تبدأ ونهاية لم تنتهِ، فمن هو المدعو "اليه"؟!، وال "و..." من الممكن أن يتناسل منها كلمات لانستطيع أن نحصيها، إنه الفخ الذي تنصبه لنا الروائية، فخ الممكن والمستحيل، الفخ الذي من يستطيع أن يمسك بمفاتيح خرائطه، قد يكون حل الغازه، ومن لايستطيع يكون قد تاه، والسطور تصبح عنده مملة، رتيبة، مسكونة بالظلام الدامس "هندس". هذه كانت لعبة عالية ممدوح في السرد – التخييلي، عندما قامت بخلط كل الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وخلط المواقف، والرؤى، لتعمل على اعادة كتابة الرواية بالاشتراك مع القارئ، إنها لعبة البلد المسمى العراق في تحولاته:السوسيولوجية.السياسية، التاريخية. الثقافية. انها اللعبة التي "يضخون ثلاثة أنواع من السموم القاتلة في عروقنا ومع هذا لايقضي علينا[119]"، لعبة أن أكون أو لا أكون، وهل سيبقى اسمه المريض العراقي؟ وهل سيظل نائماً في دواخله أو سيطول غيابه عن الوعي؟ أو ستظل "تعيش في مكان آخر وهذا الآخر هناك"؟ أسئلة تتناسل منها أسئلة، والإجابة أظن أنها عند الآخر الذي هو: أنا. أنت. هم. ولكنها ستكون ملغزة، ملغومة.

ويأتيه صوت ألف من شريط مسجلة سيارة يوسف وهو في الخلف ورأسه ملقى في الخلف، وهما ذاهبان إلى النورماندي: "فما عليك إلا البقاء حيا؛ فهذا وحده يفقأ عين مهند من قبل وعيون الشقر من بعد... ماذا عسانا نفعل لكي ندون ما يحصل، وأية لغة

---

[119] المصدر السابق، ص 137.

علينا أن ندون بها، فالعربية سوف تتحول إلى نشارة خشب، وكأن هناك لعنة سرمدية تتعقبني ولغتي؛ اللعنة على الاسم والحرف والفعل والمفعول به، ودجلة المخنث"[120].

يتساءل بول ريكور في مفتتح كتابه "الذاكرة، التاريخ، النسيان"، سؤالين: من ماذا هناك ذكرى؟ لمن هي الذاكرة؟ (13)، إن الذاكرة هي التاريخ للإنسانية، فمن ليس له ذاكرة ليس له تاريخ، ومن هذه الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، وتفاعلهما فيما بينهما جدليا، تنتج سوسيولوجيا الذاكرة الجماعية التي بدورها تعمل على خلق التاريخ، الحامل في دواخله: الأنا، الآخر. وهذا ما نشاهده في شرائط التسجيل التي تبعثها ألف لسرمد: فهي تاريخ شخصي وتاريخ بلد.

إن الرسائل والتقارير الخاصة والوثائق لسرمد كمخطوطه "باعتباره قطعة من الماضي، ليس هو حامل التراث، بل إنها استمرارية الذاكرة، فبواسطتها، يغدو التراث جزءا من عالمنا الخاص" (14)، وهذا ما اشتغلت عليه عالية ممدوح كما قلنا، من خلال الجمالية الإيروتيكية، المستندة على الذاكرة السوسيولوجية، بآفاقها المفتوحة.

---

[120] المصدر السابق، ص 135.

الهوامش والإحالات:

• إن مصطلح الإيروتيكية يدخل ضمن نطاق النقد الثقافي، وتكون مديات اشتغاله وتشكيلاته وتمظهراته واسعة جدا، ولامحدودة في الكتابة عن الجسد، وفي رواية التشهي قمت بنحت المصطلح، وذلك باضافة مفهوم الجمالية المستعارة من النقد الأدبي، حيث جعلته هنا يعني الكتابة عن جمالية الجسد.

1 – بول ريكور. الزمان والسرد ج 3، ترجمة:سعيد الغانمي، مراجعة د.جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1 بيروت 2006، ص 246.

2 – م.ن. ص 239.

3 – أدونيس. الثابت والمتحول ج 3، دار الفكر ط 5، بيروت 1986.ص 216.

4 – الزمان والسرد ج 3، ص 236.

5 – عالية ممدوح. السفر بأسرار الجسد إلى مدن الباء، جريدة الأديب العدد 52 في 22 /12 /2004.

6 – حوار مع عالية ممدوح. جريدة الأديب العدد 71 في 11 /5 /2005.

7 – عباس عبد جاسم.عراقية عالية ممدوح الروائية (عدد خاص) العدد 52 في 22 /12 /2004.

8 – محمد شوقي الزين. التصوف العرفاني، كتابات معاصرة، عدد 35 ص8.

9 – بول ريكور. نظرية التأويل: الخطاب وفائض القيمة. ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء ط1 2003، ص 145.

10 – م.ن. ص 146.

11 – زهير الهيتي. التشهي والإخصاء، موقع إيلاف الألكتروني، 20 / ديسمبر /2007.

12 – هانس جورج غادامير.فلسفة التأويل، ترجمة:محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف /المركز الثقافي العربي، ط2، 2006 ص 90.

13 – بول ريكور. "الذاكرة، التاريخ، النسيان" ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ط1 حزيران / 2009 ص 31.

14 – هانس جورج غادامير. اللغة كوسط للتجربة التأويلية، ت: آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت العدد3 /1988.

لقد اعتمدت في دراستي هذه للرواية على النسخة المرسلة بالأنترنت من قبل الروائية إلى الصديق الناقد والروائي عباس عبد جاسم والتي أرسلها لي بدوره، وكانت مطبوعة على ورق A4.

*نشرت في مجلة الرقيم الفصلية، العدد 1 / نيسان / 2013.

شعرية التجريب في رؤية الأنثى لجسدها

إن رواية "الاسم والحضيض" للتونسية فضيلة الشابي، رواية منفتحة على العديد من التجارب الأسلوبية السردية الغربية والعالمية، فيها نرصد الاستفادة من الاستعارة، إن الاستعارة المجازية "صورة بلاغية توصل المعنى بالمشابهة عبر تفسير أو تأويل شيء بصيغ شيء آخر"(1)، وبالتحوير من نصوص الكتب المقدسة، ونصوص المتصوفة كالبسطامي والحلاج وابن عربي، عبر تناص أعطى للرواية القدرة على التعبير المغاير، والتجديد المختلف، والتجريب الغرائبي في الشكل، وفي مجال الإبداع لشعرية السرد، وفيها رصد سوسيولوجي - تاريخي للصراع الخفي ضد المرأة، والنظرة اللاواقعية للمجتمع العربي نحو المرأة، القائمة أساساً على الموروث القبلي المتخلف، والأيديولوجية الميتافيزيقية، نظرة دونية، رجعية، مظلمة "فهن عنده، يلدن الأعداء، ويقربن البعداء"، لقد وصلت الشابي بهذا الرصد إلى نقطة الرؤية في الاختلاف والفصل، ما بين الأنثى والذكر، رصدت اللامنطق الذي

أسس هذه الحالة السوسيولوجية - التاريخية الشاذة، الحالة التي تربعت في أعماق الشرقي.

فلنبدأ من العنوان، بؤرة النص، لكي نفككه إلى أجزاء، ثم نقوم بإعادة بنائه، فالنص "في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته" (2)، إلا بعنوانه، فالعنوان نص يوازي النص الأصلي، فالاسم كناية للحضيض، وكما هو متعارف عليه أن الكناية تسمية بديلة، بل وأحياناً يكون الاسم قرين الحضيض، وهذا ما تلمح إليه المؤلفة عندما تقول "وإذا زينت لي النفس عنوانها قلت: تبا لك أنى يقرن الاسم بالحضيض"[121]، لقد جاء في مختار الصحاح لـ (أبو بكر الرازي): قال تعالى "هل تعلم سمّيا" أي: نظيراً يستحق مثل اسْمه، وقيل مُساوياً يساويه، والاسم مشتق من سموتُ لأنه تنويه ورفعة جمعه أسماء وتصغيره سُميّ.

أما الحضيض فهو القرارُ من الأرض عند منقطع الجبل، وفي الحديث: "أنه أهدي إلى رسول الله ﷺ هدية فلم يجد شيئاً يضعه عليه، فقال: ضعه بالحضيض" يعني ضعه على الأرض، فكيف إذاً "يسمو التراب على التراب؟"[122]، ولو قمنا بقراءة الجملة قراءة ثانية على ضوء النص الروائي، لكانت تقرأ هكذا: كيف يسمو الرجل على المرأة؟ إن المرجع الأصلي للاسم والحضيض هو: "التراب"، أي إنهما – الاثنين - من التراب.

---

[121] رواية ""الاسم والحضيض""، فضيلة الشابي، مطبعة الشابي، ط1، 1992، ص 188.
[122] المصدر السابق، ص 186.

عند توقفنا أمام العنوان نشعر بمراوغة ومخاتلة المؤلفة لنا في اختياره، حيث جعلته فخاً وشركاً للقارئ، ولا يعطي أي إيحاء أو انطباع أولي، بل تلقي به متعمدة في متاهات، وجمل متلاعبة، يصعب الإمساك بها، إلا بعد مطاردة قرائية، تقتحم سرية النص، لتحرره من قواعده الأدبية.

فالعنوان والنص مكملين لبعضهما في انزياحتهما، وفي غموضهما، ويدفعنا النص إلى التساؤل مع ياكوبسن الذي وضعه في صلب كل شعرية: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟ وإذا ما عرفنا أن المقصود بالأدبية عنده "ليس دراسة الأدب وإنما ما يجعل الكتابة أدباً".

إضافة إلى ذلك فإن الكتاب "يصنع المعنى" كما يقول بارت، و"المعنى يصنع الحياة"، لذا يمكن العثور على معنى الحياة في التشكيل المتواصل لوعي الذات وإعادة تشكيله في عملية تأويل مستمر "كثيراً ما شيّاك أبناء جنسك فأصبحت الشيء النازع لتشيئه يتعثر برفضك الآخرون"[123]، فما أن يفهم النص، حتى تصبح المعرفة التأويلية صريحة، فتكشف ما كان في الأصل تحت الضوء الساطع وليس التعليقات التوضيحية بشيء مضاف إلى النص.

يقول إدوارد سعيد "إن النساء وحدهن قادرات على فهم التجربة الأنثوية"، وعليه، فلقد كتبت أستاذة اللغة فاطمة الأخضر مقطوف، دراسة تحليلية عميقة تستنطق لغة الرواية، وضعت

---

[123] المصدر السابق، ص 182.

كمقدمة للرواية، وكان عنوان الدراسة "أيها الواطئ الغرفة - الكتاب غمس قدميك في مياه الفهم"، مُستل من ديوان الشابي الموسوم "الحدائق الهندسية - **1989**". فإن العنوان يعتمد على التأويل الداخل في الفهم، لكي ينتج (=يخطط) صورة متكاملة، واضحة. عما قصدته الناقدة والمؤلفة "تعشق حقول البنفسج والكتاب[124]"، أو أنها "ستظل تحمل عبء الكتب[125]"، أو هي "أنثى طريدة الحضارات، دمك والكتاب لا يلتقيان ورجمت بالحروف نابعة من القبائل المهاجرة[126]". فإن الغرفة- الكتاب، تجعلها في جمل أخرى: الغرفة - المهبل، مما يضعنا ذلك أمام تأويلات متداخلة متعددة في آن واحد: "وكأنك تعلقت بجذعي غصُونا من الحس نبحث عن الغرفة - المهبل ولجناها بعد لأيٍ، في الغرفة- المهبل يلمسان اللعب الكامل هنا الحرفُ لم يمت[127]" وبدورنا نتساءل هل يوجد قاسم مشترك بين الغرفة - الكتاب، والغربة- المهبل؟ نعم يوجد: إنهما يشتركان في التجربة، الاكتشاف، المعرفة، فإن الكتاب والجسد (=المهبل) يخوضان التجربة التي تقود إلى الاكتشاف: اكتشاف المتعة (متعة الجسد/كولن ولسن) واللذة (لذة النص/على مبدأ أن النص عند بارت جسد أنثوي)، المؤدي إلى حقيقة المعرفة وجوهرها في الحياة، فعندئذ عند عثورها على الهوة - النص تصبح "ربيبة الآلهة[128]" فالمعرفة ما هي إلا جزء من

---

[124] المصدر السابق، ص **14**.
[125] المصدر السابق، ص **22**.
[126] المصدر السابق، ص **32**.
[127] المصدر السابق، ص **45**.
[128] المصدر السابق، ص **49**.

المقدس، فتتسرب الحروف/الكتاب إلى الجسد/المهبل، فالكتاب يمتلئ بالمعنى/الحياة، والمهبل يمتلئ كذلك بالماء/الحياة، وما بين "الربوة-القمة" و"الكتابالبؤرة"، تتشكل الإحداثيات الإنسانية في الزمن الغائب، لاستحكامات الوعي القرطوسي: "جاء في أساطير ما أنبت من زمن أن إناث الفهود تحرس مداخل المكتبات فلا دخول إلا لمن فهم (ت) المنطق الآخر[129]".

وفي القمة - البؤرة، نصبح نمتلك الاكتشاف والمعرفة في الوقت ذاته، فالغموض - وهو وسيلة فنية تفتح أبواب التأويل غير المحدود- هو طابع فضيلة الشابي كما تقول فاطمة، مع مزاوجة الواقع اليومي بالخيال المتشظي بصميمية عالية وعليه أمعني ذلك أن: الغرفة/الكتاب - المهبل، هما العتبة المؤدية إلى الرؤية الشاملة للأنثى والذكر.

ولكن يبقى الخوف، هو المحاصر لهن، منذ البدء، منذ الخرافة الأولى في الاستنساخ: "أوصيك الإيمان بالله، أجيبها ما الله؟ تنهرني وتفتح لي الخرافة[130]"، ومنذ القضمة الأولى المكيدة، ليكن "الجواري والدمى وفي اسوداد المعتقد هن شياطين سراديب الكنائس[131]"، وهن الفتنة والغواية والعورة، وهن الدم المباح "الضحية الأولى لم يعثر لها على أثر، والثانية وجدت وسط المزابل وقد دقت عظامها دقاً، أما الثالثة فقد صُلبت على إحدى

---

[129] المصدر السابق، ص 160.
[130] المصدر السابق، ص 64.
[131] المصدر السابق، ص 59.

النوافذ[132]"، هنا تتعدد الرؤى إلى: المتخيل الغرائبي الأسطوري - الواقعي، لتعمل على خلق عالم متفرد، يقرأ من مختلف الاتجاهات، قراءات ممكنة ومتعددة، هذه القراءات "تنظر إلى النص في مرجعه وقد نقرأه قراءة سياسية أو قراءة تاريخية، أو قراءة سايكولوجية، مستهدفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص، أو ربما رؤية علاقة النص بهذه المراجع"(3).

منذ البدء كانت "المرأة - التوأم[133]" البدء في تشكيل الحياة والعالم، لأن بدونها لايخرج إنسان من منابت الماء "ترمي المُغتسلات بجدّيتهن وأثوابهن ويغطسن في الماء[134]"، ليكون اللقاء في منابت الحس العاصف لأن "ثمرتي كرز انحنتا على الجدول الأنثوي فأضرمتا اللذة[135]"، والإقدام على أن "ترشق على الربوة- القمة[136]"، وتكتمل في منابت الرؤية لأنها تحب "كما الأنبياء والأولياء[137]"، لقد كان البدء هو الرؤية، ففي:

البدء كان الكلمة

والكلمة كان عند الله

وكان الكلمة الله يوحنا:1

فالمرأة عند فضيلة الشابي تكون في مصافي الإله، لأن الحياة تنبثق منها وبها، عبر طقوس جسدية/رمزية "انزلاقي في

---

[132] المصدر السابق، ص 106.

[133] المصدر السابق، ص 64.

[134] المصدر السابق، ص 24.

[135] المصدر السابق، ص 80.

[136] المصدر السابق، ص 38.

[137] المصدر السابق ص 45.

رحمها[138]"، وانزلاقها ثانية من رحمها، فهي البدء، والأصل (الأنثى عند نوال السعداوي هي الأصل)، ولكن من حق القارئ/المتلقي أن يتساءل أين موقع التوأم الآخر، أم يكفي أن تكون "الحياة مؤنثاً[139]"؟ أو لأن "الرجال: هذه الحيوانات الضعيفة، رُوضت منذ آلاف السنين على الانقضاض والسيطرة[140]"، مفارقة متطرفة جداً، بين المرأة – التوأم، والرجال الحيوانات الذين ينقضون على النساء فقط، لأنهم مسكونون بالشر، ولكن ألا يسكن الشر النساء؟ بمعنى آخر.. هل إن الإنسان الذكر هو الشرير الأبدي فقط عند فضيلة الشابي.. وهي البراءة الدائمة.. مجرد تساؤل..

ونعود لنقول إن المرأة تعني الأنوثة، تعني الجمال، تعني المشاركة مع الرجل، تعني الإغراء، والفتنة. لهذا فهن في عالم الرجال: عارضات أزياء- ملكات جمال الكون - فتيات أغلفة المجلات فتيات دعاية في الإعلانات - وعاملات رخيصات الأجور، هن الضلع المكسور بالمنظور العربي و"تقام أسواق يحتفل بالجسد فيها فهو المشتهى والمرتجى وهو المعذب والقتيل المأكول في سنين مسغبة الساقط بالمصانع إله رسول[141]"، أسواق ذكورية بمشاركة (=مباركة) نسائية هامشية لإضافة الشرعية (مصطلحات مثل ذكر وأنثى يمكن فهمهما فقط في نظام من العلاقات التفاعلية)، ولايقاد الشهوة والتلذذ بالجسد، والتمتع بممارسة الخيالات الجانحة

[138] المصدر السابق، ص 19.
[139] المصدر السابق، ص 38.
[140] المصدر السابق، ص 47.
[141] المصدر السابق، ص 186.

الشاذة عليه، لأن المتعة يمكن التوصل إليها في حالة الحصول على الشيء المحظور/الممنوع/المحرم.

يتقاسم "الاسم والحضيض"، مفردتين، تكاد لا تخلو منهما أية صفحة: الموت والمرأة، بحيث نجد أن أول كلمة في مفتتح الرواية تبدأ بها المؤلفة هي الموت: "الموت أول الكلمة[142]"، فالموت في الرواية أصبح هو قرين المرأة، والمتناسل منها، والظل لها، "علمني الموت كيف تسمى الأشياء بأن أدخل النهر فيّ إلى حد الفناء[143]"، فجملة "أدخل النهر فيّ إلى حد الفناء" تمنح القارئ اختيارات كثيرة في المعنى والتأويل، كما أن "تأويل المعاني التي تنطوي عليها، يستند إلى عدد معين من الجمل، والتحليل المنطقي لمنظومة ما، ينطلق من إعادة كتابة مجموعة محددة من القضايا، في لغة صورية"(4). إذاً الموت/النهر والأشياء/الفناء، عملية متداخلة في ثنائية الحياة/الموت، فإن الموت عند فضيلة الشابي مخترق ومحاصر لتكريس الانبعاث بالماء، والتمسك بالحياة بشدة وإصرار خرافي "سأعود في حقبة حضارية أخرى، القوانين التي يسنها البشر لا تعنيني، وإن كنت ضحيتها دوماً كامرأة[144]".

لم تجعل المؤلفة نصها انعكاساً ولا تحريفاً للحقيقة، بل هو مكون حيوي في إعادة خلق شروط الوعي، وإنه خالق الاختلافات ومنتج الأنظمة، بمعنى أن المرأة لن تكون الصورة

---

[142] المصدر السابق ص 3.
[143] المصدر السابق، ص 13.
[144] المصدر السابق، ص 50.

المخفية أو الغائرة في أعماق النص، ولتبقى صرخة ضد الموت بكل أشكاله ومعانيه.

وتختزل السلطة القامعة للمرأة، أي السلطة الذكورية، في مصطلح غريب بعض الشيء، يد- أب، رمز- تأويلي يتحمل حسب النص (=جوانية النص) الإحالة إلى دلالتين: مادية وميتافيزيقية، فالمادية – الجسدية "سريرُ الأب في الشرق مطلي بماء الذهب[145]"، أما الروحية – الميتافيزيقية، فهي "الأبُ في قديم عصيت أمره ذات حين فنفاني خارج جناته[146]"، وهي لا تحب الأب المطلق "لأنه بدعة لغوية"، فهي تتعامل مع الأب البيولوجي، الأب الذي يتخذ أشكالاً عدة للسلطة وقوانينها وتشريعاتها على المرأة لتكريس النظرة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفلسفة هذه النظرة، اللامتوازنة عمليا من خلال الصراع الجنسي والطبقي والإنساني، "ألا تبّت يداك وما حملتْ الفقر؛ الفقر في العطاء، الفقر في الأخذ، الفقر في الرؤية، الفقر في الحضور والغياب، الفقر في الإقامة والسفر[147]"، إن هذه التقابلات التناقضية، أي الثنائيات، تجتمع على فقدان الرؤية، أو عدم المحاولة للوصول إلى الرؤية من قبل الرجال للنساء، للشريك، وهي – أي الرؤية – تعتبر جوهراً أساسياً من أساسيات الراوية، وجزءاً رئيسياً في الرواية، تطرح علائقية الأوضاع مع الآخر؛ الأيديولوجي/ الأب، المادي/ الفقر، والثقافي/ الرؤية، ونستطيع أن نعيد قراءتها بالشكل الآتي:

---

[145] المصدر السابق ص 17.
[146] المصدر السابق ص 72-73.
[147] المصدر السابق، ص 47.

المؤشر	المؤشر إليه	نوع العلاقة	الغاية
العطاء/الأخذ الحضور/ الغياب الإقامة/ السفر	الأب الروحي والبيولوجي بكل أشكاله	الفقر	الرؤية

في حين أن سلطة المؤلفة هنا تحاول أو تعمل على توجيه العملية القرائية وترشدها، للتلاعب بالصور الذهنية (الثقافية المتراكمة) المتواردة في الوعي الذاتي للقارئ وحسب نوعيته، مما لايسمح له إلا الاعتراف بالسلطة التي يمارسها عليه النص، ولا يمكن اختراق النص (التملص منه) إلا بالقراءات التي تتخطى حدوده، رؤيته، تلغيمه، وذلك باستقلالية القارئ عن سلطة النص، ولكن بتفاعلية حيادية.

ومما يؤكد هذا الطرح، عند المؤلفة، تلاعبها باللغة عن قيامها بتشخيص "معنى"، أن تضع في بداية كل جملة "حرفاً"، يكون ناتج جمع حروف الجمل كلمة ذات معنى مغاير للمعنى العام، ولكنه يصب في سياقاته الأيديولوجية، ويلتقي في توجهاته العامة:

قاف: القاف يلف القرية، أنا الملفوظة اللافظة.

هاء: هروب خارج القرية. كسرت عصا الطاعة.

راء: منثورة الذاكرة.

= قهر.

بمعنى آخر: هروب ذاكرة من قرية منثورة (=منهوبة)، تعيدها النساء بالتمرد على الأخوة - الملوك.

"صحن في فوهة صمتي: نحن المحافظات على نظام القبيلة دمك دمنا لماذا غيرت الإشارات أي جرم اقترفت يابنة أحمد؟[148]".

عودة لابد منها إلى عنوان الكتاب "الاسم والحضيض" لبيان التداخل الصميمي ما بين حياة المؤلفة الذاتية/الخاصة وحياتها الأدبية/العامة، وانعكاسهما عليه، ومدى التأثير فيه، كما جاء ذلك في فصل "سيكولوجية الصواعق"، الذي يعتبر البوابة الأولى للعبور إلى الرواية، "كيف عبرتُ المجال الثقافي في بلدي؟ كان الإثبات هو الطاغي: إثبات لسلطة الخطاب الأيديولوجي - السياسي[149]" بهذا التحدي وإثبات الوجود اختارت الكتابة، اختارت الخروج إلى العلن عن طريق الكلمة، فماذا كان رد الفعل؟ وماذا كان الموقف الضمني منها؟: "فحصروني بالصمت: أعرف الآن أن الصمت من أخطر أنواع العنف وأدقها[150]"، ولكن كانت بالنسبة للبطلة المختزلة المواجهة بالكتابة وحدها، حيث وقفت "منذ البداية ضد هيمنة السائد بمختلف مظاهره هذه التركيبة الذهنية المتصلبة المثبتة[151]" تم من خلالها "عبوري الصعب[152]" والمشاركة في صناعة الحياة مع الآخر.

الخطوُ – المنيّ ما نطقَ

---

[148] المصدر السابق، ص 62.

[149] المصدر السابق، ص 6.

[150] المصدر السابق، ص 6.

[151] المصدر السابق، ص 7.

[152] المصدر السابق، ص 7.

أمدُ أمدُ

يطوف حول الاسم الجسدْ

وإذا مسه مسّة فانصهد

فهو بين فكّ وشدْ

والنتيجة من ذلك هو ليس فقط إلغاء الفروق بين المؤلف/ الذكر والمؤلفة/ الأنثى، بل ما بين الذكر والأنثى. فكلهما إنسان، وكلهما يصنع الحياة والعالم، وكلهما امتداد لـ "إمبراطورية الذاكرة" في تجربة المعنى والفكر، بمعنى "إذا أردنا إدراك النص في مصداقية دلالته الأصلية، فينبغي رؤيته كتجلي لحظة إبداعية وإعادة توظيفه داخل شمولية السياق الروحي للمؤلف"(5)، ولكن يبقى المعنى الحقيقي المتواجد في النص هو في حد ذاته مسار لانهائي وغير تام ويحتاج إلى قراءات متعددة حسب كيفية الطرق التي تتواصل معه أو تتفاعل لاكتشاف اللحظة الفاعلة في المعرفة، معرفة المعنى لكل شيء، وفي دور الفعل المبدع للإنسان: ذكراً وأنثى لجعل التاريخ بأسره خلقاً مستمراً.

اشتغلت فضيلة الشابي على بلاغة اللغة بكل ثقلها، فكانت لغة: استفزازية - اقتحامية - مدهشة، يلمس من خلالها المتلقي التلاعب باللغة، ودفعه إلى مساربها التي على شكل أحاجي: "المرأة تراود الشعاع عن نفسه، على المقعد الخشبي ردفان كوكبان في السراديب بين الجسد الشاهي في الخرير، في القنوات، في أركان السر، موجات ناسخة لموجات، والوشم متجدد الغطرسة[153]".

---

[153] المصدر السابق، ص 136.

طرحت فضيلة الشابي في روايتها قضية إنسانية غاية في الأهمية، تتكشف للقارئ بعد أن يقوم بقراءة الرواية بعدة قراءات مختلفة الأوجه، كما أن المرأة هي بالنسبة للرجل: المضحّى بها – المستلب – المقصي – المستبعد، أي إنها خارج اللعبة، لعبة "هم" فإن هم في الوقت ذاته متشاركين معها في الصفات ذاتها، فإنهم مستبعدون من قبل نظام لا إنساني: "لاشيء يقوى على هذا القانون إنه خلاصة السياسية الاقتصادية[154]"، قد تأسس عليه عبر آلاف السنين واقع استغلالي، حيث تحول إلى آلة مخيفة شرسة هائلة، لافرق أمام عجلتها بين رجل أو امرأة، رغم أن "هما" داخل اللعبة، ولكن باعتبارهما ديمومة لحياة هذه اللعبة، وليسا لاعبين أساسيين، لذا لا يتحقق الانعتاق إلا بمصاحبة الآخر/الرجل، لكي يخرجا كتوأمين إلى النور.

---

[154] المصدر السابق، ص 112.

الهوامش والإحالات:

1- آرثر اسابيرجر- السيمياء والنقد الثقافي، ت د. هناء خليف غني، مجلة الثقافة الأجنبية العدد 2008/4.

2- عبد الخالق بلعابد-عتبات، منشورات الدار العربية للعلوم/بيروت ومنشورات الاختلاف/ الجزائر ط2 2008، ص28.

3- في معرفة النص يمنى العيد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985. ص56.

4- جيل دولوز- المعرفة والسلطة. ت سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987، ص22.

5- هانس غيروغ غادامير- فلسفة التأويل، ت محمد شوقي الزين، منشورات الدار العربية للعلوم. بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006. ص41.

* نشرت الدراسة في جريدة الزمان الدولية العدد 3654 - 25/تموز /2010

هذيانات المخيلة

في اكتشاف الجسد

يحصل التقاطع والتداخل في النص الروائي، في صفحة مائة واثنين من رواية "اكتشاف الشهوة"[155] للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق، من حيث التقاطع في الأزمنة والتداخل في السرد. فالنص يشتغل في مكانين مختلفين تماماً داخل الرواية. فالواقع الافتراضي الموجود في الأوراق يكون خارج واقع النص الروائي العام، لأن الافتراضي يعتمد اعتماداً كلياً على التخييل المنطلق من الهذيانات التي تكون خارج أسوار العقل وخارج متاريس المنطق، وذلك عندما كانت بطلة الرواية باني بسطانجي في مستشفى قسنطينة الجامعي في قسم الأمراض النفسية، في غيبوبة لمدة ثلاث سنوات، منقطعة عن العالم المحيط بها وعن ذاتها المتمثل في جسدها، فالأوراق المسرود فيها، كانت نتيجة الهذيانات، ونتيجة عدم تواصل وعيها بذاتها وبالعالم، أي إن الشخص المصاب بهذه الحالة

---

155 رواية "اكتشاف الشهوة" فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2 حزيران 2006.

يكون فاقد الإحساس بواقعه وبذاته، لأسباب قد تكون سوسيو-فكرية وثقافية، ولايعتبر ميشيل فوكو هكذا شخصٍ مريضاً، بل صاحب قضية إنسانية يحاول نشرها، وليس هذا فحسب بل يكرس نفسه لفضح مواطن الخلل وتعرية أسبابها في المجتمع، كما في خماسية عبد الرحمن منيف "مدن الملح"، وبالذات جزء التيه، الذي يخص متعب الهذال، الشخصية الروائية المركزية المختلة ذهنياً، التي تثور على سلطة المؤسسة القبلية الحاكمة وعلى الاحتلال الأجنبي المتواطئ مع المؤسسة القمعية في احتلال مدينته وادي العيون.

لقد تمكنت الروائية أن تحتوي التخييل وتقدمه وكأنه حقيقي، من خلال القدرة على التداخل مابين عالم السرد الواقعي للنص الروائي وعالم السرد التخييلي للهذيانات / الأوراق، وإن هذا التنقل والتبادل بين العالمين، هو بؤرة التخييل، والاستراتيجية التواصلية، التي تستخدمها الروائية، لكي تصل - أي القدرة - إلى القارئ، لإنشاء تواصلٍ مباشر معه، هذا يحصل لأن التخيل متداخل مع الفعل الإنساني في جوهره وعمقه، بفضل احتفاظ الإنسان بـ هويته ووجوده في الذاكرة التاريخية – السوسيولوجية.

ويعثر القارئ على الاختلاف الذي يصل إلى حد التناقض مابين السرد في الأوراق وبين السرد في النص العام، في هذه الحالة يكون مسرود الأوراق تابعاً للسرد الروائي، وملحقاً به، ولكنه منفصلٌ عنه؛ لأن جميع شخصيات الأوراق لم تلتق معها نهائياً في حياتها الاعتيادية، بل لم تزر مدينة باريس بتاتاً؛ المكان

الذي تجري فيه الأحداث، وعندما تبدأ باني بالتساؤل بعد خروجها من الغيبوبة، يأتي الرد من قبل طبيبها خالد سليم، رداً ميتافيزيقياً، فانتازياً، لامعقولاً:

- هناك شيء في حكايتك يفوق الطبيعة، وأنا لم أتوصل إليه، سفرك أثناء غيبوبتك، تواصلك مع الأموات، الحياة الأخرى التي عشتها، كل شيء أصدقُه منك، لكني لا أجد تفسيراً لما حدث[156].

أما بالنسبة لزمن الأوراق، فيكون زمناً مفتوحاً، غير خاضعٍ للتقسيم الثلاثي من حيث الماضي – الحاضر – المستقبل، بعكس زمن النص المغلق المحكوم بالتقسيمات الثلاثية.

وتعد باني بسطانجي بطلاً إشكالياً، لأنها تبحث عن قيم إنسانية في عالم يعمل بقسوة مخيفة من أجل خنقها، أو اغتيالها، أو تشويهها، لذا قامت الساردة / الروائية بالتمرد على الواقع المتواجدة فيه لأجل إعادة صياغته ولو بطريقة خيالية، بل شمل تمرد باني كل أشكال سلطة المؤسسة: سلطة الزوج/ مؤسسة الأسرة، سلطة التشريع / مؤسسة الفقه، سلطة الآخر/مؤسسة المجتمع، سلطة الفكر/ مؤسسة الثقافة، بالإضافة إلى ذلك قامت فضيلة الفاروق بتسليط الضوء على مجموع العلاقات التي بنتها باني في سردها لردم الفجوة بين الثنائيات: عقل/هذيانات، حقيقة /خيال، أنا/جسد، ففي هذه الثنائيات نسج تخييل النص.

تقول الناقدة فريال جبَوري غزَول في دراستها النقدية الموسومة "تجليات الجنس في الرواية العربية": متى وكيف ولماذا

---

[156] المصدر السابق، ص 109.

أصبح الجنس (تابو) في الخطاب الأدبي عندنا بعد أن كان موضوعاً مباحاً في التراث العربي الإسلامي بدءاً من امرئ القيس ومروراً بأبي نواس والجاحظ وألف ليلة وليلة؟ فهل هذا التابو أمر مستورد، أو كما يزعم الرقيب في عناد مغالط "ليس من ثوابتنا القومية وليس من تراثنا" وهل هذا التابو مرتبط بصعود الطبقة الوسطى أو هو الوجه الاجتماعي للقمع السياسي الذي نعاني منه**1**، تساؤلات مشروعة، وبالأخص عندما تبدر من المرأة؛ لأن الجنس مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد: السوسيولوجية- السياسية- النفسية – التاريخية – الجسدية، المتحددة بالأطر الثقافية، وليس ذلك فحسب "بل إن التراث كانت له انتهاكات كبرى في مجال الجنسانية مثل الاستحواذ على مصادر الجنس واحتكارها من قبل الخلفاء والوزراء والولاة والقضاة، في حين كانت الجماهير تعيش بؤساً وحرماناً جنسيين، وتخضع لمراقبة ومعاقبة إذا قامت بسلوك جنسي يتناقض مع الأنظمة التي وضعتها السلطة، هذا الاختلال بحقل الجنسانية مكن خطاب الفقه من الخروج ببديل منهجي قائم على التحريم والتأثيم والتدنيس"**2**، وذلك لالتقاء مصالحه – أي الخطاب الفقهي – مع الحاكم أو الطبقة الحاكمة أو المرجعية الدينية.

ونقرأ لـ فضيلة الفاروق في صحيفة السياسة بتاريخ **5/14/ 2012**، في مقابلة أجرتها سجا العبدلي ببيروت معها مايلي: هناك حيلة نفعت على مدى قرون لجعل هذه المرأة تصبح شريكة في التخلي عن حقوقها حين يواجهها المجتمع بعبارة "هذا شرع الله

ومخالفة الشرع كفر". كل القوانين الجائرة تنسب للشرع، ولأن عندنا في مجتمعنا مناقشة الشرع ((قد)) تلحق بالمناقش أذىً كبيراً يصل إلى حد التكفير والقتل، فإن المرأة تفضل ظلماً على ظلم؛ وهذا الفعل ينشِئ ثقافة ذكورية تعمل على طمس وإلغاء حقيقة كون المرأة كائناً إنسانياً واجتماعياً، وفقدان التواصل بين المرأة والرجل، هذا ليس سببه الاختلاف البيولوجي، إنما بسبب الالتباس الأبستمولوجي المتمركز في الأيديولوجية المركزية القضيبية، المنبثقة عن أيديولوجية تبريرية تستند إلى وهم ميتافيزيقي كما يقول تيري إيجلتون.

إن فعل الاغتصاب هو محور الرواية؛ اغتصاب الزوج لزوجته، وشعورها بالاضطهاد والمهانة والذل، وبكراهية جسدها، وأن لا قيمة له، نتيجة زواج قسري، مدعوم بمباركة الأهل، وعقد من ورق، عبارة عن صك لعبوديتها له، ليشمل ذلك أيضاً اغتصاب الروح وتلويثها: - وفي اليوم السابع جُنّ جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي، ثم طرحني أرضاً واخترقني بعضوه. لم يحاول أن يواجهني، لم يحاول أن يفهم شيئاً من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق "الكلينكس" في الزبالة[157].

هنا تتكشف أنوثة في جسد مازال رهينة للقهر والعنف والاستلاب، من قبل زوج، يعود ثملاً يومياً، وقميصه ملطخ بحمرة

---

[157] المصدر السابق، ص 8.

نسائية، وثيابه الداخلية ملوثة بمنيه، ولكي يضاعف اغتصابه لها كان يقوم بمضاجعتها من دبرها[158]، هذا كله يعيدها إلى تعزيز رغبتها الأولى في أن تصبح صبياً، ولكن باستحالة ذلك تتحول إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، وتقع مابين الحلم والوهم:

-كنتُ صبياً مشوهاً، يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة، تلك الأزقة الحجرية الضيّقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة، تلك الأزقة، أزقتي أنا، والتي كانت تشكل جزءاً من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة[159].

وهذا مما دفع بالبعض أن يقول إن فضيلة الفاروق "تركز على الجسد الأنثوي المشوه أو المبهرج برغبات الذكورة.." 3، ويشبه عملية الاغتصاب بأنها ليست "سوى محاولة إعداد وجبة طعام، بذوقية خاصة"، وبما انه قد تم الفعل في المطبخ، إذا يجب أن يتحول الجسد إلى وجبة طعام شهية، ويخلص إلى القول بأن بطلة فضيلة الفاروق ماهي إلا عبارة عن "ديكور في الواجهة الشهرزادية"، ك شهرزاد نفسها، وأولّف كتاب "اكتشاف الشهوة" نتيجة غيظها من الذكر وألمها من الأنثى، وأن الفاروق قد فشلت في خطابها للذكر، عندما ناشدته إلى التغيير في الرؤية والموقف، ولكن هذا البعض لم يتطرق إلى جوهر العلاقة، وماهي أسباب فشلها بينهما؟ عليه أن الرؤية لديهم لم تتجاوز حدود جسد شهريار- هم -!

---

[158] المصدر السابق، ص 12-52.

[159] المصدر السابق، ص 15.

في رواية "زينب والعرش" لـ فتحي غانم الصادرة عام **1977**، نعثر على مشاعر امرأة مغتصبة عند زينب الأيوبي الشخصية المحورية، وهي نفس المشاعر التي تحملها باني بطلة "اكتشاف الشهوة"، تلتقي في الدلالات وتختلف في الفعل، فـ زينب امرأة مختونة، بمعنى أنه قد قطع من جسدها جزءٌ؛ هذا القطع قد أحدث تشوهاً في نفسيتها، وعطلاً في الوظيفة الجنسية لديها، ومايعنينا هنا في دراستنا، أن الختان يتساوى مع الاغتصاب، وأن "المرأة المختونة امرأة مخصية"**4**، ويصبح الاغتصاب اليومي لزينب الأيوبي من قبل نور الدين بهنس موازٍ للاستسلام المطلق، ثم ليتحول هذا الاستسلام (الانهزامية عند باني) إلى مقاومة صامتة، مخنوقة، ولزيادة بشاعة الموقف، يضفي فتحي غانم صفات جسدية وأخلاقية مثيرة بقبحها على نور الدين فهو: ضخم الجثة، بدين، بطين نهم، بخيل، نتن، مقامر كبير، يقبل الرشوة، ويتمثل ذلك كله في ليلة زفافها التي تكون مشابهة ليوم ختانها:

"أخذها نور الدين إلى حجرة دودو هانم التي أعدوها لليلة الدخلة، وهجم عليها وقد أرقدت على السرير، فاستسلمت له وهي تحدق في المصباح بسقف الغرفة وتذكرت العذاب الذي شعرت به وأم إسماعيل تجري لها عملية الختان وظلت تحدق في السقف والمصباح، ونور الدين يجثم على صدرها ويعبث بجسدها ويلهث فوقها وقد خنقها بأنفاسه وهي تواجه هذا الكابوس بإحساس غامض بالشجاعة والكبرياء والاحتقار حتى همد نور الدين وانزاح عنها وهي مازالت تحدق في السقف، ولم تسمع مايقوله كانت

عارية، ولايهمها أن تستر جسدها – رواية زينب والعرش "وفي اسم نور الدين دلالة رمزية دينية أطلقت بقصدية وتعمد على هكذا شخص، فدناءة فعله وفكره يناقض رمزية اسمه، بل هو الظلام (= الموت) بالنسبة إليها.

وتنقلب حياة باني الرتيبة، المملة، مرة ثانية - فالأولى كانت يوم زواجها – في صباح يوم ماطر، حين هربت من مزاج زوجها السوداوي من أجل الهروب لاغير، وفي هذا الصباح تدرك معنى "أن نهرب من زوج وننطلق مع رجل آخر، معنى أن نقترب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل آخر"[160] وهذا الانقلاب يحدث بقبلة، قبلة منقوعة بماء المطر، المطر الشبق، المتواطئ مع شفاه إيس، المطر الذي يحولها إلى لبوءة شبقة، وامرأة متبللة بماء إيس والمطر، القبلة التي تكتشف فيها الشهوة، فقبلة إيس تحولها إلى جمرة متقدة، ولكن رغم أنها قبلة زلزال، تجعلنا نتساءل كما تساءلت باني / الساردة: - أمِنَ الممكن أن أُشفى منها، وهي التي جعلتني أكتشف الشهوة وأختار درب التجريب[161].

وتصبح المغامرة رائدها، والمحاولة مرشدها، وخوض المجهول متعتها، والتجربة دربها، وبالتجربة يتكاثر العشاق، وتتكاثر القَبل لتكون لكل قبلة مذاقها الخاص لها، فقبلة شرف مطعمة بالتبغ والقهوة، وقبلة مود ميتة، أما قبلة إيس فهي مفتاح اكتشاف الشهوة.

---

[160] المصدر السابق، ص 29.

[161] المصدر السابق، ص 97.

قد يكون الانغماس في الجنس أحياناً من أجل النسيان، ومن أجل معاقبة الجسد، وذلك بتعهيره، ففي رواية "وليمة لأعشاب البحر"[162] لـ حيدر حيدر"، نرى فلة العنابية تلجأ إلى الجنس كوسيلة للنسيان، واحتجاج على الثورة الجزائرية لعدم مكافأة خدماتها التي قدمتها لجيش التحريرالجزائري، ولقسوة ظروف الحياة والعوز تلجأ إلى المتاجرة بجسدها، ورغم سوء وضعها، فإنها تسمح لمهيار الباهلي باستغلال جسدها ونقودها، ورغم هذا كله فإن لها طقوسها الحميمية في ممارستها للجنس ونظريتها الخاصة به؛ فإنها "بعد الليلة الأولى تطوقهم بخيوطها ثم تبدأ امتصاص دمهم بتأن إذ يهمدون تحت تاثير الطعنة الأولى للبظر الملتهب[163]"، أما مهيار الباهلي الشيوعي العراقي المهزوم من منطقة الأهوار في جنوب العراق إلى الجزائر، فإنه قام بإغراق نفسه في أحضان فلة الشبقة، فيكون أكثر تطرفاً في النسيان وأكثر قسوة في معاقبة جسده عندما يقول: "أما وطني أنا فهذا البانسيون وهذا الجسد[164]" يقصد جسد فلة بوعناب. وهذه الحالة بذاتها تمر بها باني عندما تقوم بتعهير جسدها، ولكن بالإضافة إلى رفضها لوضعها الوجودي الذي تعيشه، ورفضها لجسدها الذي تحمله، والأهم رفضها لـ زواجها الذي جعلها في وضع كهذا، حيث حول حياتها إلى فوضى وإلى جحيم، لتصبح: "امرأة عصبية معطّلة الحواس، تتضايق من أنوثتها المنتهكة، من منظرها في المرآة، من

---

[162] وليمة لأعشاب البحر"، حيدر حيدر، دار ورد، دمشق، ط2 2000.

[163] المصدر السابق، ص 247.

[164] "اكتشاف الشهوة"، المصدر مذكور سابقاً، ص 249.

الخواتم، والأساور والأقراط، وأصابع الحمرة، وحمالات الصدر، ومن الصدر نفسه ومن الشق الذي أحمله بين فخذي"[165].

إن العلاقة التي بين النص والقارئ هو الجسد الإنساني للمرأة في رواية "اكتشاف الشهوة"، وهذه العلاقة تتكون أو تتشكل صيرورتها وتنبني عبر "فعل" القراءة؛ لأن السرد التخييلي الذي يدور حول تمظهرات واستيهامات جسد باني لايتحقق معناه إلا بالقراءة، وهي عملية جدلية بين القارئ والنص، لذا لافهم بدون قراءة ولاتأويل بدون فهم، ولأن "القراءة هي فهم ما قمنا بقراءته. هكذا تصبح القراءة بدورها تأويلاً لما تم التفكير فيه من قبل. فالقراءة إذاً، هي البنية الأساسية والمشتركة لكل تحققات المعنى"6 كما يقول غادامير، فمن خلال بنية النص ذاتها يمكننا الوصول إلى معرفة دور القارئ، بواسطة التحقق الذي يتم عبر القراءة والتأويل، باعتبارالقراءة والتأويل هما التفعيل السيميائي لما يودّ النص التصريح به أو قوله، ضمن السياقات الثقافية ك استراتيجية نصية، هذا الدور للقارئ الذي يقول عنه رولان بارت في كتابه س / ز في "جعل القارئ منتجاً للنص، وليس بَعدُ مستهلكا له"7. أي إعطاءه دوراً أكثر فعالية لكي يشارك فعلاً في الإبداع (= النص) ويساهم فيه.

بعد أن عرفنا أن المرجع الحقيقي للنص في اكتشاف الشهوة هو الجسد، عليه سيكون هذا النص محكوماً بتاريخية الجسد وتحولاته الوجودية، السوسيولوجية، الاقتصادية، السياسية،

---

[165] المصدر السابق، ص 12.

والأهم الرمزية، أما علاقة النص بالجسد "فإنها تكمن في البداية في ذلك التداخل اللساني والواقعي بين المتن والجسد، أي في العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص فيهبه كل معطياته الإدراكية تخييلياً ومتخيلاً. الجسد إذا، موضوع النص ومنبع معطياته ومتلقيه في الآن نفسه. إنه يشد النص إلى مسألة الوجود، كي يصغي لها وينتجها تخييلياً"8، لذا لايمكن فصل الجسد عن النص عند تناولنا لأي منهما، وتحت أي ظرف كان، فلقد أصبح الجسد = النص وبالعكس، وإظهار النص كم كان خاضعاً للجسد بكل تمظهراته وانفتاحاته وانزياحاته، مع تبني النص لإشكاليات الجسد، ولكنه في الآن ذاته يبين لنا النص كم هو - أي الجسد - مقموع، ومضطهد، ومسحوق، ومهمش، في داخل دائرة الذكورة البطرياركية الفقهية المتجذرة في العقلية الحاملة له، لذا فالنص هنا "مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل"9، ومن خلال معرفتنا بأوجه العلاقة التي بين النص والجسد، عندئذ يصبح بإمكاننا معرفة كيف يصبح النص إيروتيكياً، وكيف تصبح الكتابة إيروتيكية.

ثم تأتي قبلة توفيق بسطانجي، لتكنس كل القبل التي قبلها، العائدة لمرحلة العماء الرمادي، إنها قبلة تولد من الظلام وفيه، وذلك بعد عودتهما من الخارج إلى شقتها الواقعة تحت شقته، أول أيام عيد الفطر، وعند البحث عن زر النور تحتويهما الرغبة الشبقة في اكتشاف مجاهل اللذة وعمقها لديهما، الرغبة المطعمة بنكهة قسنطينة في أن يفعلا ما لم يستطيعا أن يفعلاه في النور/

المواجهة، وبصمت مرهف متآمر مع الخطيئة المودعة عندهما تسقط أوراق التوت، وقد كان يمكن للنور أن ينقذهما من خطيئتهما، ولكنها العتمة، التي دفعت توفيق لاجتياح باني سريعاً بتواطئ منها للسقوط في بئر الشهوة والاغتسال بسيول اللذة المنهمرة من جسده، هنا تكون العتمة = الظلام = الخطيئة = ممارسة الجنس / الانغمار بالماء / التوحد مع الماء / الماء= الحياة، ولكنها العتمة أيضاً التي تؤدي للخروج من معادلة الحشمة والعار، والانطلاق نحو بوابات "الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا" كما تقول مقولة باولو كويلو المكتشفة متأخراً من قبل باني والمؤمنة بصدقها:

- اغتسلت في حمام توفيق كمن يغتسل من خطاياه حتى تحولتُ إلى امرأة أخرى، كنت واثقة لحظتها أنني اهتديتُ إلى الطريق.... ثم اتخذت قراري لأعود إلى قسنطينة وأواجه العائلة بطلاقي من ((مود))[166].

ومن بين الحشمة والعار، يكون طلاقها من مود، طلاقها الذي سيكون مظللاً بالهمهمة في قسنطينة، ونظرات التساؤل والاستفهام التي ستلاحق بها: "مطلقة، تعني أكثر من أي شيء آخر أنها تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة، أو عاهرة مع بعض التحفظ[167]". هنا تتحقق جدلية السؤال / الجواب، ضمن

166 المصدر السابق، ص 83.
167 المصدر السابق، ص 86.

السياقات التأويلية، للحصول على تأويلات مفتوحة باستمرار عندما نكون مطلعين على حثيثيات سرديات الرواية المؤدية إلى ماهية النص وصيرورته، وفي هذه القراءة، سابقاً ولاحقاً، لايمكننا بتر الوقائع عن تحولاتها السوسيو- رمزية، في إضفاء المعنى، وفي استخلاص الرؤية، ولكن علينا أولا أن نميز بين طريقتين في فك رموز النص باعتباره جسداً، وباعتبار الجسد نصاً، وباعتبار الجسد هو الذي يكرس أو يثبت الهوية من خلال خصوصية التفرد، والعمل على تنمية وتوسع وانفتاح هذه الهوية مع الآخرين ومع العالم، وبواسطة التفاعل تتشكل نظرة الآخر، في بناء الجسد. بعيداً عن القوانين الدلالية الثلاثة المتحكمة بالنص الجنساني: النسلي، الحكائي، الرمزي 10، لقد تجاوز النص الجنساني هذه القوانين منذ لحظة تشكيلها في القرون الوسطى كـ مسلمات جسدية، القوانين التي كان يمارسها البعض، البعض الثري فقط، لأنه ليس باستطاعة الفقراء ممارسة هكذا قوانين تتصف بكونها، خاصة، محصورة، معدودة: "فتجربة الجسد تساهم في بناء العمل الأدبي.. والكثير من المفاهيم التي تؤسس التحليل التقني الوظيفي للنص الأدبي الحكائي ترتكز على مقولات ذات مصدر جسدي واضح، كالرؤية والحركة، أو لها علاقة مباشرة به كالكلام والفضاء والزمن.. وكل فصل بين حياة الجسد ومكونات النص يغدو عسفاً"11.

لقد كُتبت رواية "اكتشاف الشهوة" على ثلاث مراحل، الأولى الهذيانات / الأوراق:

- كنتِ تعيشين حالة غيبوبة كاملة، لقد كتبتِ هذه الأوراق بين فترات متقطعة وكنتِ تخفينها عندي كلما شعرت بحالة الغياب وهي تقترب منك[168].

أما الثانية فهي التي كتبتها بعد خروجها من الغيبوبة: - انشغلتُ عنه برواية أروي فيها كل ماحدث لي أسميتها "اكتشاف الشهوة" لا لأصدم قارئاً تعوّدَ أن يجد الشهوة في الأزقة المخنوعة، ولكن كي أؤرّخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذاكرة إذا ماشاءت المخيلة أن نلعب مرة أخرى[169].

أما الثالثة فقد كتبت من قبل الساردة – الروائية، يتناوب كل منهما مكان الآخر، إن لم يكن معاً، وضع سارد قادر على الاشتراك في التمثيلات، ووضع مؤلف واعٍ لغاياته وتقنياته، قادر على التأشير على الخلل.

كما قلنا، إن جميع الشخصيات المتواجدة في الأوراق، لم تلتق معها باني خارج الهذيانات، باستثناء توفيق بسطانجي، ولم تزر باريس أبداً، إذاً من هذه الشخصيات؟ وهل لها شبيه خارج الأوراق؟ وإذ وجد هل هي متطابقة؟....

نبدأ من إيس الشاعر العشيق اللعوب الذي تتعرف إليه من خلال ماري جارتها اللبنانية تقدمه لها مع تحذير بأنه "نسوانجي" كبير لأن المرأة بالنسبة له "خيمة مستباحة"، هو الذي يقسم النساء إلى صنفين: الأول للمتعة والثاني للخدمة، يتبين بأنه شاعر

---

[168] المصدر السابق، ص 106.
[169] المصدر السابق، ص 130.

لبناني من أصل فلسطيني أُغتيل بالخطا في بيروت، يؤمن بالشعر كقضية إنسانية، ولكنه لايؤمن بإنسانية قضية المرأة بل يشارك في نظرة "أن أغلب المثقفين العرب لاينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري[170]" إنها حقاً لمفارقة مأساوية تكون متضاعفة كما تقول فضيلة الفاروق في إحدى المقابلات عند "المثقف السكير الذي يتباهى باستهتاره وباعتقاده أن كل الكاتبات عاهرات"[171]

أما ماري جارة باني في باريس فهي بالنسبة لـ:-

مود: ليست أكثر من عاهرة.

توفيق: جارة لطيفة وعازفة بيانو من الطراز الرفيع.

لي: ماري مثل العم محيي الدين: متمردة وطائشة وتحب الفن والحياة[172].

هذا في الأوراق، أما خارجها فهي:

عازفة بيانو لبنانية، وُجدت في شقتها في باريس منتحرة. أما مود زوجها، فيتبين بأن اسمه مولود بلعربي، أعزب، قتل في باريس من قبل فرنسيين عنصريين عام 1999، وهو في الأربعين من عمره، أما زوجها الفعلي فهي لاتتذكره مطلقا، إنه مهدي عجَاني، مهندس التحق بالشرطة السرية، مات مقتولاً من قبل الإرهابيين وهي معه ولكنها لم تصب بأذى، ورغم عمق ورعب "لعبة

---

[170] المصدر السابق، ص 61.
[171] المصدر السابق، ص 12.
[172] المصدر السابق، ص 57.

المخيلة"، فإنه يتبين بأن مهدي صديق توفيق، وبأن باني في الأوراق مطلقة وخارجها أرملة، وفي تساؤل باني: المتناقض، اللامعقول، المليء بالمفارقة، تجعلنا أمام حالة غريبة، فعندما نقوم بفتح باب يغلق باب في الآن ذاته، وتبقى التكهنات سيدة الموقف، وسيدة اللعبة، وسيدة الرؤية: كيف كنت أغادر واقعي، وأتسلل عبر ممرات غيبوبة قدرية لأصل إلى عالم آخر، إلى مدينة أخرى، إلى أناس لم أعرفهم في حياتي السابقة، أية قوة عجيبة تلك التي تحمل روحي لتلتقي بأرواح أخرى وتعيش في لفيف الحياة الأخرى بكل ذلك الانسجام[173]".

ومن بين متاهة الأسئلة هذه، تبرز المخيّلة الماكرة التي تنسج لها قصة من أرشيف ما قرأت، مخيّلة تصنع الذاكرة، ولكنها وهمية، مزيفة، ويظل مهدي خارج أبواب الذاكرة الحقيقية والمزيفة، خارج ذاكرة البطلة – الساردة ولكنه يبقى داخل جسدها جمرة غير مرئية، لأن قصتها "مع مهدي فيها الكثير من الحشمة والحياء، والأسرار الممنوعة من البوح، قصة حب عادية ونقية انتهت بالزواج[174]". ولكن ما معنى أن يترك لها مهدي مظروفاً مع والدته، وأن تعطيه لها إذا حدث له شيء، ولماذا ذلك؟! كان فيه صورة لمهدي وتوفيق معاً، ورسالة عبارة عن قصيدة غزلية موجهة لها من توفيق بسطانجي:

كوني طليقة كالغزالة

---

[173] المصدر السابق، ص 112.

[174] المصدر السابق، ص 129.

كوني فوق كل الرجال
حرري حناء ضفائرك
أريدك لي
يا نجمة سرقت نور قلبي
لاشك أن اللعبة استهوتك
لكني لن أكون بعيداً..
إن... أردتني..."[175]

هل الأمر هنا يحتاج إلى تفسير أو تعليل، لا، لأننا سنعود تلقائياً إلى جدلية السؤال / الجواب، الجدلية التي ستفتح أمامنا تأويلات جمة لاحصر لها، في رؤيتنا تلك، وفي رؤية عائلة باني المتكونة من: الأم؛ الأخت شاهي – والأب؛ إلياس، اللذين يجعلان علاقتها مع الآخرين دائماً مبتورة، ناقصة، لتكون لعبة غير مكتملة، لعبة الظهور والاختفاء، لعبة الايقاع والهروب، لدرجة الاشتهاء وممارسة العادة السرية على صورهم المتخيلة: "ربما فعلت ذلك انتقاما من والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبداً من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي"[176].

هنا تضعنا الروائية أمام رمزية اسم إلياس في جعله يمثل اليأسُ واللاأمل والقنوط، ويمثل كل انكسارات وخيبات وهزائم وتخلف الرجل الشرقي الحامل للعقلية الجاهلية، تجاه ذاته،

[175] المصدر السابق، ص 131-133.
[176] المصدر السابق، ص 13.

وتجاه المرأة، وتجاه العالم، هذا كله يولد التمرد عند البطلة – الساردة، ويولد التحدي:

"لم يسمح لي بمواصلة الكلام، صفعني حتى وقعتُ أرضاً، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر:

- ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي"[177].

أما الدلالة الرمزية للأب - الشرطي، فهو يمثل السلطة – القامعة في المجتمع لكل ماهو إنساني، بل يمثل الهيمنة الذكورية القضيبية التي تلغي الأنثى لتعمل على تحويلها إلى ثقب شهوة، وخاصة في حالة أمها التي تعاشر هذه الآلة القامعة المدمرة: - لي فضول أن أعرف كيف أنجبت والدتي هذا الكم الهائل من البنات، كيف تطيق الشرطي وهو يضاجعها بقسوته[178].

هنالك محورٌ هام ليس من الممكن تجاوزه، في رواية اكتشاف الشهوة لـ فضيلة الفاروق، وهذا المحور قد عثرت عليه أيضا عند الروائية أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد"[179]، هو استفحال عشق المدن، لوثة لايمكن الخلاص منها، لأنها متوحدة معهم بصوفية حلولية، مدينة قسنطينة تحكي أشياء كثيرة عبر أناسها وتاريخها وجغرافيتها وجسورها المعلقة، قسنطينة مدينة تسكن الآخرين، والآخرون مسكونون بها: "خلف شوارعها الواسعة تختبئ الأزقّة الضيقة الملتوية، وقصص الحب غير الشرعية، واللذة

---

177 المصدر السابق، ص 87.

178 المصدر السابق، ص 54.

179 ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، منشورات احلام مستغانمي، ط 18، بيروت، 2003.

التي تسرق عجلاً خلف باب.. وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون"[180].

إن المدن كالنساء، فـ باني في رواية "اكتشاف الشهوة" وحياة في رواية "ذاكرة الجسد"، هن كالمدن "لم تكوني امرأة.. كنت مدينة[181]"، مدينة تتماهى لتكون مساوية للذات الإنسانية، كالمرأة بل كالأنثى "لن تفهم متى تحب، ومتى تكره، متى تحزن، ومتى تفرح، متى تحميك ومتى تخونك، متى تكون معك ومتى تكون ضدك، ومع هذا ستعرف مسبقاً أن الأمر حين يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبداً[182]".

إنها مدينة تتميز بانفتاح جسدها وشبقيتها المكبوتة، في أفعالها وتصرفاتها وفي تفاعلها مع ذاتها: "الهرة ((عقيق)) تتشمس في السطح المقابل، وتحت السطح بقليل نافذة تتكدس عليها الثياب والأغطية ككل نوافذ المدينة تبصق صباحاً روائح الاكتظاظ والشبق المكبوت والجرائم الجنسية[183]".

تقودنا المدينة التي عاشتها باني / الساردة كتجربة إلى نقطة مهمة في الكونية – الأنثروبولوجية، فهي أداة فعالة، ولكن يصعب استعمالها. لأن مثل هذه المدينة تتيح لها استعادة التداخل الزمني من خلال صور المخيلة، وتعمل على صياغة إنسانها:

---

[180] المصدر السابق، ص 315.
[181] المصدر السابق، ص 141.
[182] اكتشاف الشهوة، المصدر مذكور سابقاً، ص 98.
[183] المصدر السابق، ص 98.

- كل شيء في هذه المدينة يتحوّل إلى سؤال، ولكن سؤالها الأكبر هي من تكون؟ ولماذا تأخذ الأشكال كلها والأدوار كلها؟

من يفهم هذه المدينة؟

من يفهم حريمها الظالم والمظلم؟[184].

وهذا التداخل مابين البطلة وقسنطينة نحس به يتعمق عند مستغانمي، بحيث تختلط الرؤية والسرد لدى القارئ، ويبحث مستفهما عن الذي يخاطبه السارد، أهي المرأة أم المدينة؟: يا امرأة كساها حنيني جنوناً، وإذا بها تأخذ تدريجياً، ملامح مدينة وتضاريس امرأة. ياقسنطينية الأثواب.. ياقسنطينية الحب.. والأفراح والأحزان والأحباب. أجيبي أين تكونين الآن؟.

هاهي ذي قسنطينة..

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

ها هي ذي.. كم تشبهينها اليوم أيضاً.. لو تدرين[185]. ولكن رغم ذلك فهي "المدينة..القاتلة[186]"، حيث تجعلنا لاندري "كيف نحب مدينة قاتلة[187]".

في السرد النسائي، هنالك تقنيات تشتغل عليها الروائية، وهذه التقنيات تعتمد على المعاني التي تستند على وظيفة الشفرات السوسيو- ثقافية التي تخص المرأة وعلى المورث الميتافيزيقي وعلى الرؤية التاريخانية، وهذا يظهر واضحاً بعمق في العلاقة "مابين

184 المصدر السابق، ص 101.

185 ذاكرة الجسد، المصدر مذكور سابقاً، ص 13.

186 المصدر السابق، ص 133.

187 اكتشاف الشهوة، المصدر مذكور سابقاً، ص 124.

الجسد النصي والجسد الأنثوي علاقة محبوكة، مشفرة، يجعل المرأة فعلاً، وفاعلاً، ولغةً، وأنموذجاً"13. فالرواية لاتوصل أو تنقل الهذيانات ببساطة، ولكنها تشكلها وتصيغها وتنمذجها؛ لأن المخيلة التي تنتج الذاكرة الثقافية تُنتج من خلال الأشياء، والصور، والتماثلات، بالاستناد إلى الوقائع اليومية.

الهوامش والاحالات:

1-
http://abdousim7529.arabblogs.com
/archive/2009/5/87501.html

2 – أسامة غانم – رواية "برهان العسل "قراءة سوسيوثقافية، جريدة الأديب الثقافية، بغداد، العدد190 في 2011/12/14.

3- إبراهيم محمود – زنبق شهريار: جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية، ضمن كتاب "جماليات الرواية العربية "مجموعة مؤلفين، دار الينابيع، دمشق 2009، ص 97. وكل الإشارات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

4 – جورج طرابيشي – رمزية المرأة في الرواية العربية- دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1981، ص 153، وكل الاشارات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

5 – حيدر حيدر – وليمة لأعشاب البحر – دار ورد، دمشق، ط7 2000. كل الإشارات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

6 – عبد الله بريمي – السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور – إصدارات دائرة الثقافة والإعلام.الشارقة، 2010، ص 135.

7 – جيرار جينيت – خطاب الحكاية: بحث في المنهج – ت:محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلي – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 1997، ص **281**.

8 – فريد الزاهي – النص والجسد والتأويل – دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، **2004**، ص **19**.

9 – م.ن ص **25**.

10 – يحدد عبد الكريم الخطيبي ثلاثة قوانين دلالية تتحكم بالنصوص الجنسانية (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ محمد النفزاوي وهي القانون الحمدلي، القانون الحكائي، القانون الرمزي، في كتابه الاسم العربي الجريح.

11 – فريد الزاهي - م. ن ص **34**.

12 – الروائية مها الحسن تحاور فضيلة الفاروق http:// fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417

13 – الاخضر بن السائح لذة السرد النسائي – مجلة نزوى، العدد **64** في **20** /**10** / **2010**.

ملحق

بيبلوغرافيا

سهير المصادفة

* شاعرة وروائية وباحثة ومترجمة مصرية.

* عملت رئيساً لتحرير سلسلة كتابات جديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب، والمشرف العام على سلسلة الجوائز بالهيئة.

*حصلت على الدكتوراه في الفلسفة عام 1994 من موسكو.

*عضو اتحاد كتّاب مصر، وعضو أتيليه القاهرة.

*عضو اللجنة التنفيذية في مشروع مكتبة الأسرة.

*عضو اللجنة التحضيرية للنشاط الثقافي في معرض القاهرة الدولي للكتاب.

* نظمت العديد من الندوات والمحاور الثقافية للنشاط الثقافي المصاحب لمعرض القاهرة الدولي للكتاب.

* أسست جناحاً لمناقشة المبدعين الجدد بعنوان إبدعات جديدة.

* شاركت في هيئة تحرير وترجمة بعض القواميس والموسوعات في مصر مثل: قاموس المسرح، موسوعة المرأة عبر العصور، دائرة المعارف الإسلامية.

* حصلت على العديد من الجوائز أهمها: أفضل رواية عن روايتها "لهو الأبالسة" من اتحاد كتاب مصر عام **2005**. جائزة أندية فتيات الشارقة للشعر عن ديوان "فتاة تجرب حتفها "عام **1999**. * شاركت في العديد من المؤتمرات والمعارض الدولية والأمسيات الشعرية في مصر والخارج.

* تم تناول أعمالها الإبداعية في الكثير من المقالات والدراسات الأدبية – الثقافية التي نشرت في الجرائد والمجلات والكتب النقدية.

* من أعمالها:

- هجوم وديع، ديوان شعر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة **1997**.

- فتاة تجرب حتفها، ديوان شعر، دار المسار، الشارقة **1999**.

- لهو الأبالسة، رواية، دار ميريت، القاهرة **2003**.

- ميس ايجيبت، رواية، القاهرة **2008**.

- رحلة الضباع، رواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة **2013**.

- ترجمت حكايات الأطفال التي ألفها الشاعر الروسي بوشكين، ومعظم حكايات كاتب الأطفال الروسي أفانا سيف.

- كتبت حكايات للأطفال: الطاووس المغرور، الثعبان والعجوز، حلم القمحة، رحلة الكلب العجوز.

د. سهير المصادفة: صعود الاسلاميين طعنة للكتاب والمثقفين

6 ديسمبر 2011

عن بوابة الوفد الالكترونية / د. مدحت صفوت: أعربت الدكتورة سهير المصادفة رئيس تحرير سلسلة الجوائز عن قلقها على مصر بعد نتيجة انتخابات المرحلة الأولى التي فاز فيها نسبة كبيرة من التيارات الدينية، مشيرة إلى أن التيارات الدينية لن "تكتسح" في الجولات الأخرى، فالشعب يتعلم شيئا فشيئا بعد سجن دام ثلاثين عاما، تمت خلالها "....."

رجاء عالم

*رجاء محمد عالم، روائية سعودية من مواليد مكة عام 1963.

*حصلت على بكالوريوس أدب إنكليزي من جامعة الملك عبد العزيز في جدة عام 1985.

*تعيش في لندن ولازالت هناك.

* من رواياتها:

أربعة صفر، ستر، طريق الحرير، مسرى يارقيب، حَبَى، موقد الطير، سيدي وحدانة، نهر الحيوان، الرقص على سن الشوكة، الموت الأخير للممثل.

* فازت في العام **2011** بجائزة البوكر للرواية العربية مناصفة مع الكاتب المغربي محمد الأشعري عن روايته القوس والفراشة وعن روايتها طوق الحمام، ومن أهم الجوائز التي نالتها جائزة الإبداع العربي لعام **2007**، كما فازت بجائزة "المنتدى الثقافي اللبناني" في فرنسا والتي حملت اسم الناقدة خالدة سعيد زوجة أدونيس، وكانت ثاني كاتب سعودي يحصل على هذه الجائزة بعد أحمد أبو دهمان، وفازت أربعة صفر بمدالية الشرف في مسابقة ابن طفيل التي نظّمها المعهد العربي الإسباني في مدريد عام **1986**.

* ومن أكثر روايات رجاء عالم إثارة للجدل رواية خاتم والتي اعتُبرت الرواية الأكثر جرأة من حيث النبش في المسكوت عنه سواء

في التاريخ السياسي أو الاجتماعي لمكة، وكذلك في طرح مسألة الذكورة والأنوثة.

يقول الناقد عبد الله الغذامي: عندما تقرأ أعمال رجاء عالم تقول إنها فنانة بدرجة عالية، في قدرتها اللغوية، قدرتها في التقنية، قدرتها على اللعب بالنص، قدرتها على التنويع. ولكن يأتيك عيب آخر. رجاء عالم أرستقراطية في كل شيء، في نفسها، في عالمها، في شخوصها، في ذاتها، في مقرونيتها. ولايقرأها أيضاً إلا طبقة خاصة. فتلاحظ أنت أحيانا أنها تتقن فنياً لكنك تفقد نواحٍ أخرى.

حنان الشيخ

* روائية لبنانية من مواليد أرنون جنوب لبنان عام 1943.

* تركت والدتها الأسرة لتعيش مع حبيبها، وقد استوحت هذا الموقف في روايتها "حكاية زهرة". ثم بعد سنوات، قامت في سرد سيرة الأم في روايتها التي صدرت عن دار الآداب بعنوان "حكايتي شرح يطول" عام 2005 بعد استماعها إلى الأم كاملة قبل أن تتوفى، تروي الأحداث من وجهة نظرها، اكتشفت الروائية حقيقة أنها أخذت عن أمها الكثير، من بينها الرغبة بالقص وجموح الخيال والحس الساخر، وأيضا التمرد على واقعها، شيء ما تغير في موقف حنان الشيخ من الأم والزوج بعد سماعها للحكاية المروية من وجهة نظر أمها، واطلاعها على اليوميات والرسائل التي كان يرسلها الحبيب محمد، الذي أصبح لاحقاً زوج أمها.

* من المفارقات التي مرت بحنان الشيخ، أن معلمة حصة الجغرافيا لم تكن إلا ليلى بعلبكي مؤلفة رواية "أنا أحيا"، لذا كانت تنتظر هذه الحصة بفارغ الصبر.

* أنهت الثانوية في القاهرة، بعدها درست الصحافة سنتين.

* بدأت تنشر كتاباتها في جريدة النهار، ثم نشرت مقالاتها وتحقيقاتها في مجلة "الصياد"، وفي القاهرة نشرت بعض المقالات في "روز اليوسف". كانت في التاسعة عشرة، ومغرمة بروايات نجيب

محفوظ ويحيى حقي. لكن إحسان عبد القدوس هو من وقع في غرامها في تلك الفترة.

* في القاهرة عام **1970**، كتبت روايتها الأولى "انتحار رجل ميت" تحت تأثير قراءاتها الوجودية، خصوصاً رواية "السام" لألبرتو مورافيا. ثم عادت إلى بيروت ولم تعد بعدها إلى القاهرة لإكمال دراستها.

* تزوجت وانتقلت للعيش في السعودية حيث يعمل زوجها.

* أصدرت روايتها الثانية عشية الحرب الأهلية اللبنانية أي عام **1975** "فرس الشيطان".

*انتقلت إلى لندن بسبب الحرب الأهلية عام **1976** ولاتزال مقيمة هناك.

* أصدرت روايتها الثالثة عام **1980** "حكاية زهرة" التي ترجمت إلى لغات عدّة، وحصلت عليها جائزة مجلة أيل في باريس.

* هناك من مدحها بسبب "جرأتها في ابتكار سرد مختلف للحرب"، ومن عزا نجاحها إلى احتوائها على الجنس فقط، كما كتب يوسف إدريس.

* ثم أصدرت روايتها الرابعة "مسك الغزال"، و"بريد بيروت"، ورواية "امرأتان على شاطئ البحر"، و"إنها لندن ياعزيزي".

* صدور "صاحبة الدار شهرزاد" عن دار الآداب في معرض بيروت العربي الدولي للكتاب.

سلوى النعيمي

* شاعرة وروائية وصحفية سورية مقيمة في باريس.

*نشأت داخل أسرة سورية مكونة من خمس بنات وثلاثة صبيان لأم مسيحية وأب مسلم.

* درست التراث العربي وتخصصت فيه بكلية الآداب قسم اللغة العربية بجامعة دمشق.

* أثناء الدراسة تعرفت على زوجها "خليل النعيمي" الذي كان يدرس في كلية الطب. وله ميول أدبية، وغادرا سوريا معا إلى فرنسا للدراسة ولكن استقرا فيها.

* هناك في باريس اشتغلت في "ديسك" تحرير مجلة كل العرب لمدة **10** سنوات.

* عملت مراسلة لمجلة "الكرمل "التي كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطيني محمود درويش.

* عملت في معهد العالم العربي بباريس مسؤولة الصحافة العربية وكانت تساهم في الكتابة لمجلة المعهد.

* في عام **2007** أصدرت روايتها الأولى "برهان العسل" عن دار الريس. حيث سجلت أعلى مبيعاتها وبيعت حقوق الترجمة إلى **18** لغة عالمية.

أعمالها:

- متوازيات، مجموعة شعرية.

- كتاب الأسرار، مجموعة قصصية.

- غواية الموتى، مجموعة شعرية.

- أجدادي القتلة، مجموعة شعرية.

تقول سلوى النعيمي: - لم يكن هدفي كتابة رواية فضائحية أو مبتذلة، بل اختبار العلاقة مع قارئ حقيقي.

- إن منع روايتي سبب دعاية واسعة لي.

- لقد تعلمت الحرية في الكتابة من تراثي العربي قبل كل شيء. بحثت عن هذا في الأدب العربي الحديث أيضاً. يخطر لي دائما أن الساردة في كتابي هي حفيدة بنت مجذوب الجدة الرائعة في موسم الهجرة إلى الشمال. المفارقة هي أن الجدة أكثر جرأة في التعبيرعن تجربتها الجنسية من الحفيدة.

مقتطفات من برهان العسل:

- أفحش الجماع ألذّه.

- العربية لغة جنس تبللني تهيجني.

- كنت أصل إليه مبللة وأول ما يفعله هو أن يمد إصبعه بين ساقي يتفقد "العسل" كما كان يسميه، يذوقه ويقبلني ويوغل عميقاً في فمي وأقول له: من الواضح أنك تطبق تعاليم الدين وتوصيات شيوخ القدماء.

عالية ممدوح

* روائية وصحفية وكاتبة ولدت في بغداد العام 1944، لأب عراقي وأم سورية، أقبل كلاهما من مدينة تكريت.

* أكملت جميع مراحل الدراسة في بغداد، وتخرجت من الجامعة المستنصرية فرع علم النفس 1971.

* شغلت رئاسة تحرير جريدة الراصد البغدادية الأسبوعية بين الفترة 1971 – 1982 والتي يملكها زوجها مصطفى الفكيكي.

* شغلت أمانة تحرير مجلة العلوم البيروتية 1973 ولعام واحد.

* تولت رئيسة مجلة الفكر المعاصر الفصلية بين 1973 إلى 1975 في بيروت.

* شغلت مديرة مكتب مجلة شؤون فلسطينية في بغداد من العام 1980 إلى العام 1982، حين كانت المنظمة في تونس.

* كتبت مقالاتها الأسبوعية في جريدة الرياض 1980.

* غادرت العراق في عام 1982 وإلى الوقت الحاضر لم تعد إليه.

* عملت صحافية في عدة مدن من بينها بغداد، بيروت، الرباط.

* صدر لها مجموعتان قصصيتان:

1 – افتتاحية للضحك، دار العودة، بيروت 1973.

2 - هوامش إلى السيدة ب، دار الآداب، بيروت 1977.

* رواياتها:

1 – ليلى والذئب، دار الحرية، بغداد **1980**.

2– حبات النفتالين، دار فصول – الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ط 1 **1986**، تحت عنوان عدد ممتاز.

- صدرت طبعة ثانية عن دار الآداب، بيروت عام **2000**.

- ترجمت حبات النفتالين إلى لغات سبع ضمن مؤسسة البحر المتوسط وهي: الإنكليزية، الفرنسية، الإيطالية، الألمانية، الإسبانية، الكتلانية والهولندية.

- اشتغل عليها في الدراسات العليا والبحوث الاجتماعية.

3- كتاب مصاحبات / قراءة في الهامش الإبداعي العربي والعالمي، دار عكاظ، المغرب **1993**.

4 – الولع، دار الآداب، بيروت **1995**.

5 - الغلامة، دار الساقي، بيروت **2000**.

– قدم للمؤلفة منحة تفرغ للكتابة لفترة عام، من البرلمان العالمي للكتاب، وذلك في بيت الفنانين الكائن بجوار متحف بومبيدو.

6 – المحبوبات، دار الساقي، بيروت **2003**.

– كانت المحبوبات ثمرة المنحة، ففازت بجائزة نجيب محفوظ التي تمنحها الجامعة الأمريكية في القاهرة في العام **2004**.

7– التشهي، دار الآداب، بيروت **2007**.

8– غرام براغماتي، دار الساقي، بيروت **2010**.

* تنقلت الكاتبة بين عواصم ومدن شتى وفي أكثر من قارة مابين بيروت، المغرب، برايتون، كاردف، ومونتريال، وتستقر بباريس.

* متفرغة للكتابة.

* لديها ابن وحيد يعيش في كندا.

* تقول عالية ممدوح:

- يومياً أشعر أني في نقصان لا زيادة، وهذا يعطيني رغبة في المعرفة وفي التواصل والتسامح فأعيد اكتشاف بلدي يومياً كما أعيد اكتشاف ذاتي.

فضيلة الشابي

* شاعرة وروائية تونسية من مواليد **1946** بولاية توزر.
* خريجة كلية الآداب والعلوم الإنسانية عام **1971**.
* مارست التدريس ثم انقطعت عنه مؤثرة التفرغ للكتابة.
* من مؤسسي حركة غير العمودي والحر أحد أجنحة الطليعة في نهاية الستينات، ثم استقلت تجربتها ونحت منحى وجودياً بحتاً ولعلها أغزر شاعرة عربية إلى حد الآن.

مجاميعها الشعرية:

- روائح الأرض والغضب، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت **1973**.
- الحدائق الهندسية، على النفقة الخاصة، تونس **1991**.
- مياه نسبية، دار أقواس للنشر، تونس **1998**.
- شروق الأشياء، على النفقة الخاصة، تونس **2000**.
- اكتئاب الريح، على النفقة الخاصة، تونس **2003**.
- تونس القمران، على النفقة الخاصة، تونس **2004**.

في الرواية:

- الاسم والحضيض، على النفقة الخاصة، تونس **1992**.
- تسلق الساعات الغائبة، على النفقة الخاصة، تونس **2000**.

فضيلة الفاروق

*روائية جزائرية من مواليد 1967 في مدينة آريس وسط جبال الأوراس التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر.

* التحقت بجامعة باتنة كلية الطب لمدة سنتين، حيث أخفقت في مواصلة دراسة الطب الذي يتعارض مع ميولاتها الأدبية، إذ كانت كلية الطب خيار والدها المصور الصحفي آنذاك في جريدة النصر الصادرة في قسنطينة. عادت إلى جامعة قسنطينة والتحقت بمعهد الأدب.

* أسست مع أصدقائها في الجامعة نادي الاثنين والذين من بينهم: الشاعر والناقد يوسف غليسي، والشاعر ناصر معماش، والناقد محمد الصالح خرفي، والكاتب عبدالسلام فيلالي والكاتب والناقد فيصل الأحمر.

* قدمت برنامج إذاعي "مرافئ الإبداع" من محطة قسنطينة.

* عملت في جريدة الحياة الصادرة من قسنطينة في ثاني سنة جامعية، وظلت تعمل في الإذاعة والجريدة لحين تخرجها من الجامعة سنة 1993.

* سنة 1994 نجحت في مسابقة الماجستيروالتحقت من جديد بجامعة قسنطينة.

* غادرت الجزائر نهائياً في التاسع من أكتوبر 1995 إلى بيروت تاركة دراستها.

* تلتقي بصديقها اللبناني بالمراسلة، والذي راسلته لفترة ثلاث سنوات تقريباً، عندما كانت في الجزائر، ويقع في حبها. مع إنه مسيحي الديانة ويكبرها بحوالي خمس عشرة سنة، إلا أنها تقنعه باعتناق الإسلام، وتغيير دينه، ولاتطلب مهراً لها غير إسلامه، تتزوجه قبل نهاية السنة، وتنجب بعد سنتين ابنهما الوحيد.

* تصطدم في بيروت بثقافة الآخر، ذي الثقافة الأحادية والدين الواحد والحزب الواحد أيضاً. التي لم تعشها في مجتمعها الجزائري.

* جمعتها صداقة متينة ومتميزة مع الشاعر والمسرحي اللبناني بول شاوول، جعلتها تستعيد ثقتها بنفسها وتدخل معترك الكتابة من جديد.

* في نهاية **1996** التحقت بجريدة الكفاح العربي، لتبقى فيها سنة واحدة، ومن خلال هذه المدة تكون علاقات واسعة تفتح لها أبواباً نحو أفق بيروت.

أعمالها:

- لحظة لاختلاس الحب، قصص، دار الفارابي، بيروت **1997**.
- مزاج مراهقة، قصص، دار الفارابي، بيروت **1999**.
- تاء الخجل، رواية، دار رياض الريس، بيروت **2003**.

* ظلت هذه الرواية بدون ناشر لمدة سنتين، لأن دور النشر الكثيرة ظلت ترفضها، إلى أن قدمتها لدار رياض الريس، حيث تتم قراءتها من قبل الشاعر والكاتب عماد العبد الله الذي يرشحها للنشر مباشرة، ويقوم بتقديم دعماً قوياً تشهد له هي شخصياً.

* الرواية اهتم بها نقاد وكتّاب كبار مثل الكاتبة غادة السمان، والدكتور جابر عصفور الذي حرص على دعوتها لملتقى الرواية في القاهرة، والكاتب واسيني الأعرج الذي دعها لملتقى باريس للسرد الروائي.

- اكتشاف الشهوة، رواية، دار رياض الريس، بيروت **2004**.

- أقاليم الخوف، رواية، دار رياض الريس، بيروت **2010**.

ما قيل عن اكتشاف الشهوة من قبل نزهة أبوغوش ورفيقة عثمان في الورقة المقدمة لندوة اليوم السابع – القدس:

يبدأ أسلوب الرواية واضحاً ومباشراً غير منضبط بالدين، ولا المجتمع، ولا الثقافة العربية، ولا الأخلاقية، يبدو أن الرواية سقطت فريسة لبعض الفلسفات الغربية، التي تدعو إلى الإباحية، والحرية المريضة في التعبير، وإن الكاتبة تكتب من أجل الغرب، حيث إنها سعت إلى تقليد بعض الأدب الغربي تقليداً أعمى، رغم أنها اعتبرت الراوية أن أسلوبها هذا هو تطبيق لمبدأ "حرية الأديب"، وهل حرية الأدب تتطلب بأن نعري أجسادنا، وأنفسنا فوق صفحات الكتب؟ وهل يتطلب منا الأدب بأن نمرّغ كتاباتنا بوحل الغريزة والإباحية؟

وما قيل عن الرواية من قبل الأديب العراقي وارد بدر السالم في صحيفة الناس البغدادية بتاريخ **21 / 1/ 2012**:

إن هذه المبدعة التي تجرأت في "تفصيخ" الرجل وعبرت أكثر من خط أحمر في الرواية الإيروتيكية القائمة على ملامسة جوهر الإنسان سواء أكان ذكراً أم أنثى ومن أكثر المناطق حساسية...وخجلاً!

الفهرس

اللذة منغلقة والرغبة متفتحة، اللذة أنانية والرغبة متفانية، اللذة متوحدة والرغبة مشتركة، لذا تكون الرغبة غير قابلة للامحاء أو للتدمير.

وهكذا تصبح اللذة والسلطة مترافقتين ومتلازمتين، فالسلطة تمارس لذتها عبر ممارسات السؤال، والمراقبة، والترصد، والملاحظة، والتفتيش، والمساءلة، والكشف، والفضح، واللذة تتضوّر سلطةً، وتتوقّد حدّة عندما تستشري ولا تعود تذعن لسلطة الخطابات، بل على العكس من ذلك، فاللذة لاتكفُّ عن محايلتها وخداعها، والهزء بوصايتها عن طريق التهرّب منها، والتنكّر أمامها، وتضليلها، وخرق نواميسها، والإفلات من أنظمتها.

هنا تصبح القراءة متعة والكتابة رغبة. تصبح الكتابة الإيروتيكية رغبة في فضح المسكوت عنه، والدخول إلى المحظور، وهتك الممنوع، وكشف المقموع، مما سيرسخ ويثبت المتداول الذي كان سراً وجعله علناً بأن الجسد فتنة عبر المتوارث التاريخي السوسيولوجي (المتجذر بالحكائي والرؤية المتراكمة) المرتبط بالنظرة الذكورية.

ليس السرد الأدبي الذي تكتبه المرأة، إلا وسيلة من وسائل تحررها. من هنا تصبح كتابة المرأة – اليوم – ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع. إنها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً، وتكون الأنوثة حينئذ فعلاً من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي.

9 789933 592370

دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا – اللاذقية ص.ب 1018 هاتف 422339